MANUELS
D'HISTOIRE·DE·L'ART

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

DE LA FIN DU XIVe SIÈCLE AU XVIe

PAR ANDRÉ PIRRO

H. LAURENS · PARIS

N-C

MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

HISTOIRE de la MUSIQUE

de la fin du XIV[e] siècle à la fin du XVI[e]

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS R.F.

1

4° V
14230

DL 7148 B 30-12-41 A

Manuels d'Histoire de l'Art

Collection fondée par Henry MARCEL

L'objet de cette publication est de retracer, dans une suite d'ouvrages distincts, l'histoire et l'évolution de chaque forme d'art, depuis les premiers essais jusqu'à l'état actuel, à travers les milieux divers et les époques successives où elle s'est développée.

PARUS :

LA PEINTURE. Des Origines au XVI^e^ siècle, par Louis HOURTICQ, de l'Institut. Un volume, 171 gravures.

LA PEINTURE EN EUROPE au XVII^e^ siècle, par Louis GILLET, de l'Académie Française. Un volume, 231 gravures.

LA PEINTURE (de Poussin à David), par Louis GILLET. Un volume, 200 gravures.

LA PEINTURE AU XIX^e^ SIÈCLE (Le retour à l'antique; le Romantisme), par Henri FOCILLON. Un volume, 191 gravures.

LA PEINTURE AUX XIX^e^ ET XX^e^ SIÈCLES (Du Réalisme à nos jours), par Henri FOCILLON. Un volume, 210 gravures.

LA GRAVURE, par Léon ROSENTHAL, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon. Un volume, 182 gravures.

LES ARTS DU TISSU, par Gaston MIGEON, directeur honoraire des Musées nationaux. Un volume, 190 gravures.

LES ARTS DE LA TERRE, par René JEAN. Un volume, 190 gravures.

LES ARTS DU MÉTAL, par Henri CLOUZOT, conservateur du Musée Galliéra. Un volume, 270 gravures.

L'ARCHITECTURE (Antiquité), par François BENOIT, professeur à la Faculté des Lettres de Lille. Un volume, 148 gravures et 927 dessins.

L'ARCHITECTURE (L'Orient Médiéval et Moderne), par François BENOIT. Un volume, 145 gravures et 819 dessins.

L'ARCHITECTURE (L'Occident Médiéval : du Romain au Roman), par François BENOIT. Un volume, 160 gravures et 856 dessins.

L'ARCHITECTURE (L'Occident Médiéval : Romano-Gothique et Gothique), par François BENOIT. Un volume, 336 gravures et 504 dessins.

LA SCULPTURE ANTIQUE (Des Origines à Phidias), par Charles PICARD, de l'Institut, professeur à la Faculté des Lettres de Paris. Un volume, 121 gravures.

LA SCULPTURE ANTIQUE (De Phidias à l'ère byzantine), par Charles PICARD. Un volume, 202 gravures.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE (Des Origines à la fin du XIV^e^ siècle), par Th. GÉROLD. Un volume, 150 exemples musicaux et 32 planches en héliogravure.

MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

de la fin du XIV^{e} siècle à la fin du XVI^{e}

PAR

André PIRRO

Ouvrage illustré d'exemples musicaux et de 32 planches hors-texte

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, EDITEUR
6, RUE DE TOURNON 6

1940

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE RF IMPRIMÉS

Copyright by Henri Laurens. Paris, 1940.

CHAPITRE PREMIER

LA MUSIQUE ET LA SOCIETE MONDAINE.
LA MUSIQUE ET L'EGLISE.

Il ne nous reste sans doute qu'une assez faible partie des compositions écrites vers la fin du xiv[e] siècle, et il est difficile d'imaginer, d'après les seuls textes notés, quelle fut la réalité sensible de la musique signifiée. Certes, par l'examen de la théorie contemporaine, on arrive à mettre un peu d'ordre dans les conjectures que suscite une figuration insuffisante. Mais, si les auteurs des traités exposent les principes de la doctrine, ils ne révèlent que bien rarement les procédés de l'usage. Ils ne fournissent que les raisons du calcul musical, et laissent de côté les éléments de l'expérience sonore. Les indications qu'ils omettent, il faut les demander à des chroniqueurs, à des poètes, à des rédacteurs de romans, à des théologiens même. Car, en leurs écrits, ils avouent avec complaisance qu'ils ont été des auditeurs attentifs. Par eux, il semble possible d'apprendre comment la musique était énoncée, comment elle était jugée, quelle importance elle avait dans la vie des hommes. Et ce qui se lit de précis sur l'exercice musical en tant de livres, est représenté par de nombreux artistes qui ont dessiné, peint et sculpté des musiciens occupés à travailler de leur métier. Ces divers témoignages, certes, ne doivent être admis qu'avec beaucoup de prudence. Cependant, l'analogie dans les détails y est souvent une garantie de vraisemblance. Les correspondances y sont remarquables entre les énumérations d'instruments, offertes par les écrivains, et les groupements de ménestrels, formés par les peintres. Enfin les ouvriers de ces concerts sont les mêmes, par leurs fonctions, que ceux dont les argentiers distinguent les offices et enregistrent les salaires; la valeur documentaire des descriptions, des miniatures, des tapisseries etc... se trouve ainsi confirmée.

La littérature du xiv[e] siècle et du xv[e] nous apprend d'abord que l'amour de la musique était alors général et très vif. Le bruit même était cause de plaisir, pourvu qu'il fût éclatant. On aimait d'être étourdi

par l'harmonie confuse des cloches. Il était admis depuis longtemps que le langage de ces voix fût émouvant, et Dante écrivait :

> « *se ode squilla di lontano,*
> *che paia il giorno pianger che si more.* »
> (*Purgatorio*, chant VIII.)

« Grant pitié » envahit celui qui « oïst les sains (1). »

Mais Chrestien de Troyes fait résonner « li sain, li cor et les buisines » en témoignage d'allégresse (*Li romans dou chevalier au lyon*, éd. W.-L. Holland, 1902, p. 105). Dans *Perceval le Gallois*, « sonnent de joie tout li sain » (éd. Potvin, I, 1866, p. 132). Gautier de Coincy se laisse obséder aussi par cette rumeur de fête :

> « Es clochiers fu la sonnerie
> Et longue, et grant, et merveilleuse. »
> (*Les miracles de la Sainte Vierge*, éd. Poquet, 1857, col. 189; cf. col. 319.)

Observant l'usage liturgique, il en accompagne le *Te Deum* (*ibid.* col. 469). Pour le même cantique, l'auteur de *la vie de saint Franchois* (XIII^e^ siècle) joint, à la sonnerie, des orgues et d'autres instruments (éd. Ad. Schmidt, 1905, p. 96). Vers 1300, Hugo von Trimberg réunit aussi les cloches et les orgues, mais pour en dire le doux son (*Der Renner*, éd. Ehrismann, III, 1909, p. 117). Dans *Li romans de Bauduin de Sebourc* (XIV^e^ siècle), les « clokes » retentissent « à haut ton » (éd. Boca, II, p. 106; cf. p. 101). Il est presque inutile d'ajouter à ces quelques indications.

Cependant, il faut citer le passage de la *Prise d'Alexandrie* où Guillaume de Machaut prête à Pierre de Lusignan, roi de Chypre, de l'admiration pour les cloches de Prague dont la « grant mélodie » l'émerveille en 1364 (éd. de Mas Latrie, 1877, p. 36). Et il convient de rappeler que, disciplinée, cette union tumultueuse de forces inégales offre les éléments des carillons. Eustache Deschamps note qu'en « diverses horloges » les cloches profèrent des séquences et autres chants de l'église (*Art de dictier*, 1392, p. 270 du septième volume des *Œuvres complètes*, éd. Raynaud, 1891).

Avec les cloches au concert assourdissant, les âpres trompettes

(1) *Li romans de Garin le loherain*, éd. P. Paris, I, 1833, p. 12 (cf., pour l'émotion contraire, p. 195.)

étaient aimées pour leur musique impérieuse. La monotonie essentielle de leurs accents ne lassait point. Elles gagnaient une certaine variété au rythme même des actions qu'elles semblaient commander, car il importait que l'on distinguât aisément entre les marches des condamnés au supplice et les entrées des tournois. Mais il convenait aux grands qu'il n'y eût que de la vigueur et de l'éclat dans les fanfares où leur puissance était glorifiée. Reçu à Londres en 1363, « à grand solennité de trompes et de tous autres instruments (1) », Pierre de Lusignan fut salué un peu plus tard par ses troupes, *tubis omnis exercitus insonantibus* (2). En 1377, l'arrivée du pape Grégoire XI à Ostie et à Rome fut célébrée au son des trompettes (3). Quand le roi de France accueillit l'empereur Charles IV en 1377, résonnèrent les trompettes d'argent à panonceaux brodés (4). Au sacre de Charles VI, il y eut plus de trente trompettes (1380) (5). Les souverains écoutaient volontiers ces mélodies retentissantes, même à l'intérieur de leur palais. En 1337, Jacques III, roi d'Aragon, avait décidé que ses deux trompettes et un tambour joueraient avant et après ses repas (6). L'empereur Charles IV avait de la prédilection pour un certain chant de trompette, qu'il ordonnait d'exécuter devant ses hôtes (7).

Les gens de guerre entretenaient volontiers autour d'eux le souvenir de cette musique rude qui excite les soldats en les dirigeant. Il est raconté de Bertrand Du Guesclin qu'il avait devant lui dans les combats un trompette qui soufflait si vaillamment, que les sourds même le pouvaient entendre (8). Dans ses gloses sur la *Politique* d'Aristote, Nicole Oresme affirme que la trompe et tels hauts instruments « purifient de paour » (Bibl. nat., ms. fr. 204, fol. 300). Guillaume Guiart avait reconnu longtemps auparavant que les trompes servent à « émouvoir ceux qui contencent » (9). Pendant les batailles, elles n'étaient pas

(1) Froissart, *Chroniques*, éd. Siméon Luce, VI, 1876, p. 283.

(2) Philippe de Mézières, *Vita Sancti Petri Thomasii*, éd. G. Henschen, 1659, p. 155.

(3) Alph. Ciaconii, *Vitae et res gestae pontificum romanorum*, 1630, col. 957-958.

(4) Christine de Pisan, *Le livre des faits et bonnes meurs du sage roy Charles* (3e *partie*, ch. 36).

(5) Froissart, *Chroniques*, éd. G. Raynaud, X, 1897, p. 10.

(6) *Leges palatinae*, publ. par J. Bolland (*Praefationes, tractatus*, etc., 1749).

(7) Adolf Bachmann, *Gesch. Böhmens*, II, 1905, p. 100.

(8) *Chronique de Bertrand Du Guesclin*, de Cuvelier, publ. par Ed. Charrière, 1839, p. 410.

(9) *Branche des royaux lignages*, publ. par J.-A. Buchon, 1828, p. 313.

seules à stimuler les combattants. Pour sa symphonie militaire, Jean de le Motte réunit dans le *Parfait du paon* (1340), cor, buisines et calimiaus menus, trompes, timbres, nacaires, tabours, estives, cor à dois, flagot et frestiaus (Bibl. nat. ms. fr. 12565, fol. 279). Dans son *Chevalier errant* (1394), Thomas, marquis de Saluces, prépare à la mêlée en faisant :

« Trompes sonner et nacaires férir
Et tous autres instrumens,
Que n'oyssiez pas Dieu tonnant (1). »

A la vérité, les signaux de l'alarme et de l'attaque n'appartiendraient pas à l'histoire de la musique, si les écrivains n'avaient employé, pour en décrire l'effet, les mêmes termes par lesquels ils auraient jugé d'un véritable concert. Il n'est pas sans profit de voir ainsi désigner par Guillaume Guiart les « tabours et anacaires... qui les orribles tons espuisent » (p. 444 de l'éd. citée) (2).

Les textes où il est question d'une musique instrumentale ordonnée sont assez explicites, pour que nous puissions nous représenter, au moins, par quels auxiliaires l'art des compositeurs était servi.

Il faudrait négliger, de propos délibéré, les énumérations où les auteurs ne cherchent souvent qu'à amplifier leur prose, ou à rimer plus facilement leurs vers, si ces catalogues ne nous apprenaient en somme quel fut l'état moyen de l'orchestre, déterminé pour une période assez longue. Quand paraissent, et en des pays différents, et après bien des années, les mêmes listes que dans le *Roman de la rose*, cela n'indique-t-il pas que, pendant ce temps-là, les musiciens se contentèrent des mêmes outils que leurs devanciers ? Objecterait-on que les poètes ont souvent versifié de routine, que leurs files de mots sont comme des extraits de *nominalia* cadencés, de tels recensements n'en perdent point leur valeur. Certaines de ces tables ont été rédigées par des gens qui savaient la musique. Il ne suffit pas à l'auteur de *Cléomadès*, le ménestrel Adenet le Roi (fin du XIIIe siècle), d'égrener le vocabulaire de sa profession, en le rangeant sous un mètre poétique, mais il prétend distinguer entre les « ménestreus » d'après les sons qu'ils produisent. Il cite

(1) Bibl. nat., ms. fr. 12559, fol. 31 v°.

(2) Parmi beaucoup d'autres descriptions on peut encore signaler deux passages dans le *Roman du Duc Lyon de Bourges* (Bibl. nat., ms., fr. 22555, fol. 57 v° et fol. 82).

d'abord les « quinterneurs, flaüteurs de Behaigne (Bohême), flaüteurs à deux dois », et les « gigueours d'Allemaigne ». Il ne propose qu'après eux les « tabours et cors sarrazinois », et c'est pour les éloigner :

« Mais cil eront as chans
Pour ce que leur noise est trop grans (1). »

L'auteur de *Floriant et Florete* répartit de même ses musiciens. Du moins, ce sont les plus bruyants qu'il laisse passer les premiers, ceux qui « trop grant joie vont demenant » avec leurs « buisines, frestiaux, flaüstes, chalumiaux, tabours et cors sarrazinois ». Ensuite, viennent d'autres ménestrels « qui sont cortois et bien apris ». Ils tiennent « rotes et vieles »,

« Salteres et citoles beles,
Harpes de cor et armonies,
Et estives et chiphonies.
Là est la mélodie grans,
Ce semble Dex soit descendans ».

Il évoque aussi un suave concert de « harpes, vieles, citoles »,

« D'autre part, les orgres chantoient (2). »

Vers la fin du XIVe siècle, cette distribution en deux castes est encore marquée dans le poème des *Échecs amoureux* où sont réunis les instruments à cordes, et les « orgues en main » dont les « notes » étaient douces, tandis que pour la danse et les « grans esbattemens »

« On sonnoit les haulz instrumens,
« Qui mieulx aux danses plaisoient,
« Pour la grant noise qu'ils faisoient. »

Les trompes, cornemuses, chalemelles, et « cornes » avec divers tambours et les cymbales retentissaient alors, avec intermèdes, pour « mendre noise », des « flasoz », « fleutes et douchaines ».

« Et telz autres instrumens bas (3). »

(1) *Li roumans de Cléomadès*, éd. A. Van Hasselt, I, 1865, p. 91.
(2) *Floriant et Florete, a metrical romance of the fourteenth century*, publ. par Francisque Michel, 1873, p. 214.
(3) Hermann Abert, *Die Musikästhetik der Echecs amoureux* (*Sammelbände der I. M. G.*, VI, 1905, p. 355.)

Dans sa ballade sur la mort de Machaut (1377), Eustache Deschamps considère aussi les rubèbes, vielles (violes), psaltérions, comme des « instrumens cois » (1). Ces indications aident à interpréter un document de 1395, où sont mentionnés les « hauts » et les « bas » ménétriers de Paris (B. Bernhard, *Recherches sur l'hist. de la corporation des ménétriers de Paris; Bibl. de l'École des Chartes*, IV, 1842-43, p. 526) (2).

Jean Lefebvre qui écrit son *Respit de la mort* en 1376, n'y classe pas les instruments d'une manière aussi formelle. Il réserve cependant, pour la fin de sa liste, « muses, chalemelles, grosses bombardes nouvelles, trompes et nacaires », tandis que les orgues, vielles, harpes et psaltérions sont désignés en premier lieu (Bibl. nat., ms. fr. 1543, fol. 252 v°). Quand il croit translater de latin en français un « notable livre » d'Ovide, auquel il ajoute l'apocryphe *De vetula*, il met moins d'ordre dans la répartition de son orchestre, mais forme cependant des groupes d'après la sonorité (Bibl. nat., ms. fr. 881, fol. 4 v°). Le mélange est encore moins bien réglé dans ses *Lamentations de Matheolus* (p. 240 de l'éd. Van Hamel, 1er vol., 1892; cf. p. 155).

Il est assez étrange que le musicien Guillaume de Machaut laisse tant de confusion dans les descriptions de concerts qu'il a données dans *La prise d'Alexandrie* (après 1369) et dans *Le remède de fortune*, poème bien antérieur. Malgré ce manque d'ordre, ces deux énumérations ont un intérêt qu'il ne faut pas méconnaître. Tout d'abord, à cause de ce que les deux passages présentent de commun, bien que le second ait été rédigé longtemps après le premier. De plus, dans *La prise d'Alexandrie*, Machaut proteste de sa véracité. Il dit citer les instruments dont il a connaissance. Il prend soin de marquer la différence entre les « flaüstes traverseinnes » et les « flaüstes dont droit joues quant tu flaüstes ». Enfin il mentionne « l'eschaquier d'Engleterre » (3) qui n'avait été sans doute apporté sur le continent qu'après le retour de captivité du roi Jean (1360) (4).

En somme, le poète est ici le fidèle témoin de l'usage. En étudiant les comptes des grands seigneurs du XIVe siècle, on trouve des ménes-

(1) *Œuvres*, I, 1878, p. 24.

(2) Il est aussi question d'un ménestrel de hauts instruments dans une pièce de 1383 (Arch. nat., J J 183, n° 6).

(3) Pp. 35-36 de l'éd. de Mas Latrie, 1877.

(4) Le roi d'Angleterre avait donné un instrument appelé l'échiquier au roi de France (Doüet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France au* XIVe *siècle*, 1851, p. 273 avec la date de juillet 1360).

trels chargés de former, comme dans *Le remède de fortune*, « mains divers acors » (1). Vers 1310, Louis, roi de Navarre, avait deux « trompeurs », un serviteur pour les nacaires et un autre pour le psaltérion. Quelques années plus tard, chez Monseigneur de Poitiers, qui devint Philippe V, Raoulin de Saint-Vérain animait le cor sarrazinois. Chez Jean de Normandie (le roi Jean en 1350), Jehan Tonet de Reims tint le micanon, ayant des collègues pour la flûte de Behaigne, pour la guitare latine et pour la guitare moresque (2). Le départ est fait de même entre les instruments des infidèles et ceux des chrétiens par Juan Ruiz, l'archiprêtre de Hita (3). En 1367, Philippe le Hardi gratifie le harpiste Thomelin et des ménétriers de « quitterne ». Devant lui, Vauthier l'Englès joue de la rote et de la harpe (1375). A sa cour, des ménestrels de psaltérion, d'échiquier, de vielle (viole) sont aussi récompensés (4). Le duc de Berry accueille jusqu'aux plus humbles des instrumentistes, puisqu'il écoute, en 1376, un pauvre homme avec sa chevrette; en 1378, Nicolas de Vedelay et ses compagnons unissent pour lui plaire le « coro », la viole et d'autres instruments. Plantefolie, son fol, était muni d'une cornemuse (5). Sur leurs beaux pots émaillés, les princes aimaient à voir représenter des bergers qui avaient cornemuse, tambour, ou soufflaient dans la flûte « de saus » et le cornet sarrazinois (6). Outre leurs « flaiaux », les pâtres devaient pouvoir « s'ébattre en mélodie » avec le frestel, la musette d'Allemagne ou autre musette que l'on nomme chevrette, l'estive et la douçaine (7).

La sincérité de l'écrivain étant admise, il reste encore à interpréter son langage. Le vers de Machaut,

> Trespié, l'eschiquier d'Engleterre,

désigne probablement d'abord le « trippet » ou le « trep » qui résonne en 1383, 1385 et 1389 devant des princes de la maison de Savoie. En 1396, leurs archives enregistrent encore un paiement à Pierre de Bour-

(1) *Œuvres de Guillaume de Machaut*, éd. E. Hoepffner, II, 1911, p. 145. Cf. Fr. Gennrich, *Zur Musikinstrumentenkunde der Machaut-Zeit*, dans *Z. f. Mw.*, IX, p. 513.

(2) B. Prost. *Liste des artistes mentionnés dans les états de la maison du roi*, etc. (*Arch. hist. artistiques et litt.* I, 1889, 1890).

(3) *Libro de buen amor*, éd. Ducamin, 1901, p. 221 (xiv^e^ s.).

(4) Michel Brenet, *Musique et musiciens de la vieille France*, 1911.

(5) Arch. nat. K K 252, fol. 103, fol. 176, fol. 108.

(6) De Laborde, *Inventaire des joyaux de Louis de France, duc d'Anjou* (1360), 1853, pp. 70-71.

(7) Jehan de Brie, *Le bon berger* (écrit vers 1379), éd. Paul Lacroix, 1879, p. 80.

gogne, *ludenti de tripeto* (1). Mais nous manquons encore d'une description suffisante des circonstances dans lesquelles une espèce de triangle pouvait être employé, seul, et d'une manière proprement musicale. Et pourquoi Machaut nomme-t-il, immédiatement après, l'échiquier que l'on peut imaginer soutenu par trois pieds, et qui avait « figure d'orgue et sonnait par cordes » ? Indications bien sommaires, dues au roi Pierre d'Aragon qui souhaitait en 1387 acquérir un « exaquier » (2). Dans une copie du *Canticordum* de Gerson, une esquisse de l'échiquier (*scacordum*) mystique dont les cordes sont frappées par « les doigts de la méditation » est bien insuffisante (3). La chose était à la mode à la fin du XIVe siècle. En 1379, Eustache Deschamps prêtait au jeune Pierre de Navarre l'affirmation d'en savoir tirer parti (*Œuvres*, éd. Raynaud, VIII, 1893, p. 36). Le duc de Bourgogne avait en 1376 rémunéré un joueur d'échiquier. Le 20 décembre 1385, il avait un « eschiquier » en sa chapelle (4). Quant aux estives, employées, d'après certains auteurs, par les guetteurs des tours, et considérées comme analogues à la trompette, elles sont tenues par d'autres pour des cornemuses (5). Les frestiaux sont des sifflets ordonnés en série. Le micanon provient du psaltérion. Le choron a été représenté par Jean Lefebvre comme « une grant boise » (bûche) corps de résonance de la corde que l'on bat (Bibl. nat., ms. fr. 881, fol. 4 v°). Gerson, de même, parlera d'une pièce de bois allongée et creusée, sur laquelle sont tendues deux ou trois grosses cordes sur lesquelles on frappe avec un bâton (*Opera omnia*, éd. Ellies du Pin, III, 1706, col. 627). En des chansons flamandes du XIVe siècle il est question du *bonghen*, pourvu de cordes touchées de baguettes, et qui produit un agréable son (6). Ce serait donc l'équivalent du choron. Mais le même mot désigne aussi une espèce de tambour (7). Il devient ainsi bien difficile d'établir quelle fut la fonction des ménestrels, souvent cités sous

(1) F. Saraceno, *Regesto dei principi di casa d'Acaja*, 1881, pp. 169-170, et *Giunta ai giullari e menestrelli*, etc. (*Curiosità e ricerche di storia subalpina*, IV, 1880, p. 240). Cf. Bruchet, *Le château de Ripaille*, 1907, p. 320.

(2) F. Pedrell, *Jean I d'Aragon, compositeur de musique* (*Riemann-Festschrift*, 1909, p. 231).

(3) Bibl. nat., ms. latin 17487, fol. 226 ; cf. fol. 228 « dévotion fait sonner les cordes de l'eschiquier par dedans, selon diverses affections ».

(4) Bernard Prost, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois*, I, 1902-1904, p. 496, et II (B. et H. Prost), 1908-1913, p. 196.

(5) Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1920, p. 348.

(6) Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas*, IV, 1878, pp. 102 et 103.

(7) C. Sachs, ouvr. cité, pp. 94 et 137.

le titre de *bonghenaer*. En France, du moins, le véritable choron était assez répandu. Les statuts du collège de Marmoutier en interdisent l'usage aux écoliers afin de garantir le studieux silence de la maison (1390) (1).

Si l'orchestre s'enrichit vers la fin du XIVe siècle, il faut cependant reconnaître que les éléments principaux en sont établis depuis longtemps. Quand il raconte la danse où Charles VI faillit périr en 1393, un écrivain ne signale, d'ailleurs bien après l'événement, que trompettes, chalemies, flûtes et tambourins (2). Pour le baptême et le mariage de Falisseron le païen, l'auteur de *Bovon de Hanstone* avait réuni buisines d'argent, trompes « de laton et d'arain », chalemies de bois, harpes, orgues et psaltérions. Et tout cela se mêlait, par musique et bon accord, « parmi le fort ton des trompes » en un son très agréable (Bibl. nat., ms. fr. 12554, fol. 174). Une fête nuptiale, dans *Olivier de Castille*, est annoncée par foison de trompettes et de ménestrels (Bibl. nat., ms. fr. 24385, fol. 91). En Allemagne, la diversité paraît avoir été grande aussi, et anciennement. Déjà vers la fin du XIIIe siècle, Jansen Enikel introduit en sa *Weltchronik* instruments à cordes (*gîgen*), orgues, rotes, harpes, chalumeaux et trompes (3). Heinrich von Neustadt, médecin à Vienne en 1312, est plus riche encore, ajoutant psaltérion, citoles, cromorne, viole welche (*Apollonius von Tyrland*, pp. 38, 284, 285 de l'éd. Singer), cor, luth et micanon (*Gottes Zukunft*, pp. 400-401 de la même éd.). Hugo von Trimberg qui écrit son *Renner* peu avant 1300, connaît aussi la viole welche; il considère que harpes, rotes, *gîgen* conviennent pour le recueillement et la décence (éd. citée, vers 5857) et il associe pour le bruit guerrier tambours, chalumeaux et *swegeln* (flûtes aiguës, vers 5860). Il importe d'observer que, en ce temps-là, les ménestrels étaient capables de jouer ensemble d'une façon régulière. Heinrich von Neustadt l'indique bien dans son *Apollonius* (vers 17881 de l'éd. citée).

C'est ainsi d'ailleurs que, dans une version de *Bueve de Hantone*, Josïenne, accompagnant son chant de la viele, le vieux Soybaus « harpait » en même temps, leurs « notes » se fondant en un bon accord (XIIIe siècle) (4). Mais, en général, et même d'après des témoignages

(1) Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, III, 1725, p. 390.

(2) *Le livre des trahisons de France envers la maison de Bourgogne*, publ. par Kervyn de Lettenhove (*Coll. de chroniques belges*, XXXVII, 1873, p. 5).

(3) Éd. Phil. Strauch (*Monumenta Germaniae historica*, 1891, pp. 243, 244, 274 et 328).

(4) *Der festländische Bueve de Hantone*, publ. par A. Stimming (*Ges. für romanische Literatur*, XXXIV, 1914, pp. 485 et 489).

beaucoup moins reculés, c'est l'éclat du concert qui en cause le succès. Il semblait que le ciel dût fendre par les harmonieux sons que produisaient les « ménestreux », trompes et clairons, est-il raconté dans le roman de *Jehan d'Avesnes* (Bibl. nat., ms. fr. 12572, fol. 34). Pendant un souper, dans la même histoire, il est joué des instruments « tant joyeusement » que les salles en retentissaient (fol. 121 v°). La prodigalité musicale devait avoir d'étranges effets quand, dans le lieu où se tenait un banquet, les « menestres » s'étaient divisés en plusieurs groupes, probablement indépendants (*La chronique du bon chevalier messire Gilles de Chin*, publ. par R. Chalon, 1837, p. 16). « Pas n'y eussiez vous ouï Dieu tonnant », et cette louange suffit, comme elle suffisait au XIII[e] siècle dans le *Roman de la poire* (éd. Stehlich, 1881, p. 64) et en beaucoup d'autres œuvres, par exemple dans le *Livre du duc des vrais amans*, de Christine de Pisan (*Œuvres poétiques*, éd. M. Roy, 111, 1896, p. 89).

Cette magnificence, fût-elle un peu désordonnée, était une des preuves de richesse que les grands administraient avec le plus d'ostentation, même si leur plaisir ne les y portait point. Ils ne voyageaient pas sans leurs ménestrels. Que le chevalier anglais Pierre de Courtenay vienne en France combattre la Trémoille, ses jongleurs sont avec lui (1383) (1). Dès la première année de son règne, Charles VI gratifie des musiciens qui appartiennent au duc Aubert de Bavière, au comte de Flandre, au duc de Brabant (2). Quand le comte de Derby (le futur Henry IV) va visiter le nord de l'Allemagne en 1390-1391, il emmène joueurs de trompe et *pipers* (3). D'autres seigneurs anglais voient récompenser leurs musiciens par le duc d'Orléans en 1396 (4). Ceux de la reine de Suède reçoivent en 1402 quelque argent de la ville de Hildesheim (5). Dans la *Chevalerie de la passion de Jésus-Christ*, Philippe de Mézières s'élève en 1396 contre les prétendus croisés que vaine gloire a suscités, et qui s'en vont comme des rois « les menistreulx et les hyraux précédens a grans pourpes et a grans paremens (6) ». A la cour

(1) De la Rue, *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands*, 1834, I, p. 232.

(2) *La musique à Paris sous le règne de Charles VI*, 1930, p. 4.

(3) *Derby accounts*, 1894, p. 132.

(4) De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, III, 1852, p. 123.

(5) *Urkundenbuch der Stadt Hildesheim*, V, comptes publ. par R. Doebner, 1893, p. 204.

(6) N. Jorga, *Ph. de Mézières et la croisade au* XIV[e] *s.* 1896, p. 489.

d'Antonio de la Scala, en 1382, plus de 200 histrions furent habillés de neuf, assure l'historien de Vicence Conforto Pulice (L. A. Muratori, *Rerum italicarum scriptores,* XIII, 1728, col. 1257).

Ces gens dont les troupes étaient parfois si nombreuses sortaient du petit peuple. Beaucoup d'entre eux, et les joueurs d'instruments à vent surtout, avaient sans doute acquis la première pratique de leur métier parmi les bergers et les paysans. Bien avant qu'ils fussent évoqués dans le poème du *Pastoralet,* il y avait des vilains experts à traiter « par mesure», le cor, la chalemie, la flûte, le « flajol », le chalumeau de Cornouaille ou le bedon (1). Pour la danse, la cornemuse d'un pâtre suffisait (roman de *Jehan d'Avesnes*). Quand le roi Perceforest guérit, s'élève autour de son château grande mélodie, car les communes gens du pays qui gardent leurs bêtes, embouchent les buisines, muses, frestiaux et cornets pour manifester leur joie (2). Le pauvre homme qui joue de la chevrette devant le duc de Berry en 1376 est un de ces artistes rustiques, ainsi que la « gaite » qui flûte devant le même prince après souper en 1377 (3), et le « povre fol » qui distrait par ses chansons la petite reine d'Angleterre, fille de Charles VI, en 1401 (4). Encore en 1416, Ysabeau de Bavière tolère d'être régalée d'une batture de bedon (5). Or Gerson réserve l'usage du bedon aux gens des villages ou d'humble état pour leurs caroles (6). Depuis longtemps, ces musiciens campagnards ambitionnaient le titre de ménestrel et donnaient quelquefois le change au vulgaire (7).

Au-dessous de cette plèbe musicale, il y avait encore les mendiants. Les aveugles erraient, portant au col une « symphonie » (vielle), dont ils tournaient le rouet en psalmodiant leurs chansons de geste (8). La vielle avait deux sons, observe Jehan Corbechon en 1372 (9), et Gerson lui-même la considère comme agréable (*De canticorum originali ra-*

(1) Éd. par Kervyn de Lettenhove (*Coll. de chron. belges,* XXXVII, 1873). Ce poème ne fut pas achevé avant 1422.

(2) Bibl. nat., ms. fr. 345, fol. 136.

(3) Arch. nat., KK 252, fol. 133 v°.

(4) Arch. nat., KK 42, fol. 11.

(5) Arch. nat., KK 49, fol. 10 v°.

(6) Bibl. nat., ms. fr. 1029, fol. 148.

(7) Voyez le dit des *Taboureurs,* publié par Jubinal (*Jongleurs et trouvères,* 1835, pp. 164-169).

(8) « Aveugle chifonie aura » écrit Deschamps dans une ballade (*Œuvres,* VI, 1889, p. 127); cf. Gerson, vol. cité, col. 628.

(9) Trad. de Barthélemy de Glanville, *De Proprietatibus rerum.* Bibl. nat., ms. fr. 22532, fol. 340 v°.

tione). Toutefois, dans l'histoire de Bertrand du Guesclin écrite en 1387, elle est donnée pour un « instrument truand » (1).

La séquelle des artistes vagabonds n'était pas considérée avec faveur. En 1405, le conseil de Strasbourg défend d'accorder quoi que ce soit, de la part de la ville, à aucun héraut, trompette, Pfeifer, joueur d'orgue, de luth, de viole, récitateur, chanteur (2). Au siècle précédent, Juan Ruiz avouait cependant qu'il avait écrit pour les aveugles, les pèlerins et les *troteras* (3). En Espagne, la criaillerie des aveugles était d'ailleurs considérée avec mépris (v. *El Cancioncro de Baena*) (4).

Parmi les routiers de la musique, à la vérité, marchaient quelques ménestrels assez adroits. Mais les hommes de talent reconnu et de bonne vie exerçaient leur métier comme une profession régulière et stable. Dans leur corporation aussi, l'apprentissage était obligatoire. Les frères Bitote, menuisiers de Morey dans les premières années du xv[e] siècle, se croient bien doués : ils commencent par s'associer pour trois ans avec Jaquot l'écrivain, ménétrier, qui leur promet de les instruire et de partager les gains avec eux (5). De même, à Dijon, peu de temps auparavant, Huguenin de la Chapelle s'était lié par contrat avec deux joueurs d'instruments, Voulant et Roissignat (1390) (6). Encore à Dijon, Monnot Amiot avait pris engagement avec le Petit Guillaume; peu auparavant, Geliot le Boitous, de la même ville, avait traité avec Symonin Pincepate, ménétrier à Gray (7), parent peut-être de ce Jehan Pincepaste que Philippe le Hardi avait en 1363 trouvé parmi les musiciens de son prédécesseur (8). Les ménestrels des princes et les ménestrels des villes vivaient d'ailleurs en bons confrères, et de même rang (9).

Quelques artistes sédentaires de ce temps arrivaient à posséder une certaine fortune. En 1373, Thomas de Calmont, ménétrier de Jean, duc

(1) *Chron.* de Cuvelier déjà citée, p. 355.

(2) Martin Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass*, 1911, p. 81.

(3) Éd. citée, p. 281.

(4) Éd. de Ochoa et Pidal, 1851.

(5) Côte d'Or, B 11353, fol. 16. — Dans un roman du xiii[e] s., après 3 ans, un élève dépasse ses maîtres (H. Gelzer, *Der Silenceroman von Heldris de Cornualle; Z. f. rom. Phil.*, 1927, pp. 89-90).

(6) B. Bernhard, étude citée, p. 529.

(7) Côte d'Or, B 11301. — B 11316.

(8) Michel Brenet, ouvr. cité, p. 6 (d'après les inv. de Prost).

(9) J. de Pas, *Ménétriers et écoles de musique à Saint-Omer* (*Bulletin de la soc. des antiquaires de la Morinie*, 71[e] année, 1923, pp. 76-77).

BIBLIOTHÈQUE R.F.

Planche I. — Bibl. nat., ms. latin 757. - Cl. H. Laurens

de Gérone, achetait une maison à Perpignan (Pyrénées-Orientales, B 128). Un peu plus tard, Pierre Fourvet, maître des cornemuses à Dijon, pouvait acquérir des vignes (Côte-d'Or, B 11300). En 1409, Jean d'Avignon, ménétrier de Charles VI, prit possession d'une maison et d'un jardin, situés aux portes de Paris (1). Verdelet, aussi musicien du roi, était propriétaire d'une demeure qui lui fut confisquée pendant l'occupation anglaise (2). Il était facile d'atteindre à l'aisance, pour des musiciens envers qui leurs maîtres étaient fort généreux. Ce n'était pas seulement en Italie et grâce à la faveur impériale, que pouvait prospérer un personnage tel que le Dolcibene cité par Franco Sacchetti (3) et par l'auteur du *Paradiso degli Alberti* : beau, redoutable par son francparler, ce maître en bouffonnerie était au surplus *ottimo sonatore d'organetti*, excellait sur le luth et d'autres instruments, savait joindre aux plaisantes paroles de ses *canzonette* d'agréables mélodies (4). Un autre, serviteur d'abord de l'empereur Henri, gagna de Charles IV le titre et les privilèges de « roi des histrions » pour l'empire entier; mais ce joueur de viole avait charmé son protecteur par l'habileté de ses doigts et la suavité de sa modulation (5). En 1368, Conrad de Creuznach, qui légua sa précieuse viole à la cathédrale de Mayence, était considéré dans l'acte de cette fondation, comme un artiste insigne (*solemnis figellator*) (6). Quand le trompette Simon Col mourut vers 1385, les moulins de Miribel qu'il tenait à vie retournèrent au comte de Savoie (Côte-d'Or, B 8379) : ce musicien richement doté paraît être le même que ce « trompeur » dont un poète a célébré le « doux labeur » (7). « Le pauvre homme appelé Cuvelier », ce faiseur d' « histoires honnêtes, morales et dévotes » fut du moins récompensé après sa mort par l'éloge que lui accorda Philippe de Mézières (8). S'il se confond avec le ménestrel Jacquemart le Cuvelier, musicien de Charles V en 1380, composa des chants en l'honneur de plusieurs princes, et rédigea la chronique de du Guesclin, il est difficile d'admettre qu'il ait vécu dans le dénue-

(1) Arch. nat., JJ 170, fol. 132 v°.
(2) *La musique à Paris sous le règne de Charles VI*, 1930, p. 32.
(3) *Le novelle*, éd. Ottavio Gigli, 2e vol., p. 11 (*nov.* CLIII) et p. 129 (*nov.* CLXXXVII).
(4) Éd. Al. Wesselofsky, III, 1867, p. 61.
(5) C. G. Haltaus, *Glossarium germanicum medii aevi*, 1758, col. 1705.
(6) Emil Michael, *Geschichte des deutschen Volkes*, IV, 1906, p. 376.
(7) *Compte rendu* du congrès de Liège, 1930, p. 60.
(8) *Le songe du viel pèlerin* (Bibl. nat., ms. fr. 9201, fol. 102 v°).

ment (1). Pour obtenir une épitaphe en la cathédrale de Metz, Colignon Cassamus, le « menestreis » de l'empereur Charles, du roi Louis de Hongrie et d'Alphonse IX de Castille, devait avoir tenu un certain rang en sa ville natale (1396) (2).

Dans les romans, il se rencontre aussi des ménestrels traités avec honneur. Un Gui de Niele probablement imaginaire était nommé frère et pris familièrement « au col » par le comte qu'il servait (début du XIII^e siècle) (3). Il n'est pas invraisemblable que, dans le roman de *Cléomadès*, le vertueux Pinchonnet représente l'auteur lui-même, Adenet le Roi. Le « sage » ménestrel Jouglet, en *Guillaume de Dole* est le modèle des serviteurs (4). Dans le roman de *Perceforest*, Paustonnet apparaît comme le digne successeur de ceux qui ont jadis chanté les chevaliers vaillants et purs, et, s'il n'est pas l'arbitre des tournois, il en prépare du moins les épreuves (Bibl. nat., ms. fr. 348, fol. 63 verso).

Assurés de leur fidélité, les princes confiaient des messages à certains de leurs musiciens. C'est un ménestrel de Charles IV qui annonça au roi de France le mariage de son maître en 1349 (5). Mais de tels « voyages » étaient parfois payés par les princes pour les entreprises les plus blâmables. Vers 1385, le roi de Navarre Charles le Mauvais avait, dit-on, chargé Wautier, harpeur anglais, d'empoisonner les princes de la maison de France (6). On imagine combien de messages secrets pouvaient porter les gens de cette espèce. Exemples pour les artistes de moindre état, parmi lesquels devaient se distinguer de mauvais garçons comme ce François qui plus tard, à Metz, laissa un bon métier pour n'être plus que ménestrel, car il était porté à la paresse, truanderie et « gloutonnie », et avait la vocation du « richaudage » (1428) (7).

(1) *La musique à Paris sous le règne de Charles VI*, 1930, p. 3. Dans un mandat de la trésorerie de Hollande de 1372, un certain Cuvelier est désigné comme « diseur » du roi de France (Pinchart, dans la *Revue trimestrielle* de Bruxelles, XIII, 1857, p. 59).

(2) E. A. Bégin, *Hist. de la cathédrale de Metz*, 1840, p. 166. Colignon avait peut-être emprunté le nom de Cassamus à un personnage de roman, cité dans *Les vœux du paon* et dans *Le restor du paon* (*Hist. litt. de la France*, XXXVI, 1927, p. 6 et p. 42).

(3) Konrad Hofman et Franz Muncker, *Joufrois, altfranzösisches Rittergedicht*, 1880, p. 23.

(4) G. Servois, *Le roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, 1893, p. 20 et *passim*.

(5) J. Viard, *Les journaux du trésor de Philippe VI de Valois*, 1899, p. 274.

(6) *La mus. à Paris sous le règne de Charles VI*, 1930, p. 10.

(7) J. F. Huguenin, *Les chroniques de la ville de Metz*, 1838, p. 157. C'est à Richaut l'entremetteuse qu'il est fait allusion (cf. Méon, *Nouv. rec. de fabliaux*, etc... 1823, p. 38).

Même recommandables par leur manière de vivre, les ménestrels auraient encore inquiété les esprits religieux. A la fin du XIII[e] siècle, Wilham de Wadington, en son *Manuel de pechez*, blâmait leur périlleux métier,

> « Car il funt Deu ublier,
> Et la vanité du sicle amer (1). »

Presque dans le même temps, Berthold de Ratisbonne († 1272) jugeait les *gîger* et les *tambûrer* comme des apostats. Il vaudrait mieux qu'ils n'eussent pas été baptisés : ils méritent de porter les mêmes noms que les diables (2).

Avaient-ils du moins, tantôt loués, tantôt décriés, quelque valeur musicale ? Ils ne tenaient leur talent que de la nature et de l'usage, déclare Engelbert, abbé d'Admont, vers l'an 1300. Le *metricus modus* était comme la règle instinctive de ces histrions qui cependant inventaient des chants moraux, émouvants ou délectables; le *melodicus modus* gouvernait ceux qui, *ex usu solo*, formaient des « *melodias tonales in lyris et fistulis et aliis instrumentis musicis* (3) ». Les scènes où ces musiciens paraissent sont assez nombreuses et assez semblables pour que l'on aperçoive nettement ce qu'ils fournissaient à leur auditoire. Tandis que la curiosité n'est qu'excitée par les énumérations d'instruments, quand les écrivains mentionnent des concerts d'apparat, les prouesses des chanteurs sont rapportées, fréquemment, avec une certaine clarté. Leur voix ne régnait pas seule, mais le plus souvent, elle n'était associée qu'à la viele (viole) ou bien à la harpe. Si le « jeu » ne servait que de préparation au chant, ou d'accompagnement, il était pourtant reçu qu'un instrument fût le substitut de la voix. Bien avant la période à laquelle nous devons nous attacher, le *Roman de Brut* admet des lais de viele, de rote, de harpe et de « frestiax » (4). On joue sur la viole le lai « del Cabrefoil » et celui de Tintagoil dans le *Ro-*

(1) Bibl. nat., ms. fr. 14959, fol. 25.

(2) *Predigten*, édit. Fr. Pfeiffer, I, 1862, p. 155.

(3) *De musica*, publ. par M. Gerbert (*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, II, 1784, p. 289).

(4) Fr. Michel *The poetical romances of Tristan*, II, 1835, pp. 218-219. Cf. dans le III[e] vol. (1839) pp. 95-96. Cf. l'éd. de ce roman par Leroux de Lincy, II, 1838, p. 111.

man de Flamenca (1). Il est reconnu, dans le *Roman de Renard*, que harpes et « vieles... font les mélodies beles » (2).

Dans *Li roumans de Berte aus grand piés*, Adenet le Roi assemble la viele, la harpe et le luth (éd. Scheler, 1874, p. 11).

En France, le succès des lais bretons, au texte inintelligible, eut probablement ce résultat que la mélodie en subsistât uniquement instrumentale, ce qui suffisait pour charmer. Devenu le fou Tantris, Tristan rappelle à Ysolt qu'il lui apprit de bons lais de harpe, lais bretons de son pays (édit. citée, II, p. 106).

Transmise par certains instruments, d'ailleurs, la caresse du chant ne perdait presque rien de sa douceur.

Quidam rebecam arcuabant
Quasi muliebrem vocem confingentes

remarque Aimery du Peyrac qui fut abbé de Moissac de 1371 à 1407 (3).

En un texte bien antérieur (1316), il serait imprudent de ne considérer que l'exécution instrumentale, quand Jehan Maillart écrit :

« Les autres dient en vielles
Chanssons, rondiaux et estampies,
Danses, nottes et baleries
En leupz et en psalterion...
Lays d'amours, chanssons et balades (4). »

Pour les chants accompagnés, il reste beaucoup d'incertain quant à la forme de la collaboration où se joignaient l'instrument et la voix. Cependant, Gudmod, dans le *Roman de Horn*, prélude sur la harpe tout d'abord, puis commence, « à voix haute et claire », le lai de Batolf; ensuite, « en l'instrument fait les cordes chanter, tout ainsi comme en voix l'avoit dit en premier ». C'est donc une espèce de dialogue, où la harpe répète la mélodie énoncée par le chanteur. L'introduction même est décrite comme étant formée tantôt de passages modulés, tantôt d'accords : « As quantes fait chanter (les cordes), as quantes organer » (5). Quand un musicien « atempre » sa harpe selon le chant qu'il va dire, cela peut indiquer une participation instrumentale au chant, plus

(1) Éd. P. Meyer, 1901, p. 23.
(2) Dans la branche XI, composée tout à la fin du XIIe s. (Lucien Foulet, *Le roman de Renard*, 1914, p. 118 et p. 457).
(3) Bibl. nat., ms. lat. 5944 (dédié au duc de Berry), fol. 82 v°.
(4) *Roman de la comtesse d'Anjou* (Bibl. nat., ms. fr. 765).
(5) *Roman de Horn et Rimenhild*, publ. par Fr. Michel, 1845, vers 2830-40.

étroite que de préluder en un mode quelconque (1). Dans le *Conte du papegaulx*, un maître de viele chante un lai de courtoisie, « et avoit acordé sa voix qui estoit trop bone avec les notes de la viele, si que c'estoit une mélodie à oir » (Bibl. nat., ms. fr. 2154, fol. 17 v°). Deux sirènes accompagnaient « en buisine et en harpe » une troisième qui chante « en droite voix », dans le *Bestiaire d'amour* (Richard de Fournival, 1250 environ, éd. C. Hippeau, 1860, p. 16). Trois musiciennes jouaient citole, harpe et viele, pendant qu'une quatrième « kanta » dans le *Roman de Charles le Chauve* (Bibl. nat., ms. fr. 24372, fol. 36 v°; XIV^e^ siècle).

Si divers qu'il soit, le talent du ménestrel ne l'élève cependant jamais au-dessus de l'état servile. Il aborde l'assemblée devant laquelle il se propose de jouer, comme s'il demandait humblement l'aumône. Pour bien feindre qu'ils sont ménestrels, l'empereur et le chevalier au lion dans *La dame à la licorne* « cointement firent leur salut » aux dàmes et aux demoiselles (2). Dans *Perceforest*, Paustonnet manifeste aux assistants son respect, comme « ménestrel devait faire » (3). Avant de chanter, la « jongleresse » feinte d'*Ysaïe le triste* s'agenouille et salue (4). « Hiraux et menestreux » dispensent la gloire, par leurs acclamations, selon le prix qu'ils reçoivent. Pour entendre leur musique, il faut « sa bourse desfermer », et ce n'est qu'en les comblant qu'on obtient leur louange. S'ils ont crié « largesse » en vain, ils restent inactifs au « flageoller ». Comment chanter le « los » d'un avaricieux qui, comme jadis l'empereur Henri III, renvoie les musiciens sans leur abandonner une obole ? Philippe de Mézières tient ces gens là pour de dangereux flatteurs à gages (5), et son contemporain William Langland regrette que clercs et chevaliers accueillent les ménestrels du roi beaucoup mieux que les ménétriers de Dieu, qui sont les pauvres (6).

Pour être chantés, tout vivants, comme les personnages de la geste

(1) *Le livre du bon Tristan de Leonoys et de la royne Yseut de Cornoaille*, Bibl. nat., ms. fr. 335, fol. 217 v° (daté de 1400). — Dans *Claris et Laris* (fin du XIII^e^ s.) un « conteor notoit ses refrez en une viele » (Bibl. nat., ms. fr. 1447, fol. 129 v°; cf. l'éd. Alton, v. 9941).

(2) Bibl. nat. ms. fr. 12562, fol. 26; cf. l'éd. de F. Gennrich, 1908, p. 216 (*Le romans de la dame à la lycorne et du biau chevalier au lyon*).

(3) Bibl. nat., ms. fr. 348, fol. 202 v°.

(4) Éd. avec privilège de 1522, fol. 62.

(5) Ainsi prennent-ils « à leur chasse une très grosse beste » (*Le songe du viel pèlerin*, ms. cité, fol. 102; cf. fol. 102 v°).

(6) *The vision of William concerning Piers the Plowman*, éd. W. Skeat, III, 1873, p. 126.

ancienne, certains seigneurs prodiguent l'argent et les présents. Il était passé en usage d'offrir des vêtements aux musiciens. Les nobles se dépouillaient pour eux de leurs habits. Dans le fabliau *Du chevalier à la robe vermeille*, un vavasseur dont le retour surprend sa femme, trouve une superbe robe en sa maison : présent d'un inconnu, lui dit-elle. Il réclame en vain le lendemain ce don inattendu, que la coupable a fait disparaître (1). Elle lui répond qu'il a rêvé, qu'un vavasseur aurait honte d'accepter tel présent : voudrait-il passer pour un ménestrel ? Cela est l'aubaine des jongleurs. Dans le roman de l'*Atre perillous*, ces gens reçoivent « biax palefrois-Beles robes et biaus agrois » (2). Belles robes, deniers, « chapes, runcins, chauceure », étaient l'objet de leurs convoitises (3), et c'est ainsi que les satisfait Floriant, dans le roman de *Floriant et Florete* (4). En 1356, à Metz, les chevaux des personnages qui viennent servir Charles IV sont abandonnés aux histrions et aux mimes (5). Au mariage de Galéas Visconti, en 1300, plus de 7000 pièces de drap avaient été distribuées aux jongleurs réunis à Milan. A Vérone, des noces princières, en 1334, furent la cause de gratifications analogues. En 1340, à Mantoue, 338 *buffoni e sonadori* profitèrent des mêmes largesses. Quand Lionel fils du roi d'Angleterre épousa en 1368 la fille de Galéas Visconti à Milan, il fit remettre 500 robes aux musiciens (6).

Même s'il ne se distingue pas par un luxe d'emprunt, le ménestrel s'efforce du moins d'attirer les regards par quelque singularité, tondu quand les cheveux longs sont à la mode, barbu quand les élégants sont rasés. Souvent, comme le mime antique, il est revêtu d'une tunique bariolée : par cela encore, il était différent des honnêtes gens (7). En

(1) A. de Montaiglon et G. Raynaud, *Recueil général et complet des fabliaux des* XIII[e] *et* XIV[e] *siècles*, III, 1878, p. 42.

(2) Bibl. nat., ms. fr. 2168, fol. 45.

(3) E. Stengel, *Handschriftliches aus Oxford* (*Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*, XIV, 1892, p. 152). Cf. J. Sittard, *Jongleurs et Ménestrels* (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, I, 1885, p. 194) et E. Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*, 1910, passim.

(4) Ed. Fr. Michel, 1873, p. 226, texte donné pour être du XIV[e] s.

(5) J. Fr. Boehmer, *Fontes rerum germanicarum*, IV, 1868, publ. par Alf. Huber (*Continuatio Matthiae Nuewenburgensis*, p. 293).

(6) Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, XI, 1727, col. 169; *Antiquitates italicae medii aevi*, II, 1739, col. 841 ; *ibid.*, col. 840.

(7) Du Cange cite un passage de Jehan de Segni (+ 1178) où il est question de vêtements *ab utroque latere divisis item mixtis coloribus*, ce que l'auteur considère comme *proprie jocularium* (*Glossarium mediae et infimae latinitatis*, vol. III, 1844, p. 896).

Italie, vers la fin du XIVe siècle, les étoffes de soie rayée furent cependant tolérées pour l'habillement des femmes honorables (1). Mais les habitants de Sienne voyaient, dans le banquet d'Hérode peint pour leur Sa *Maria dei Servi* en 1334, la danseuse qui gagne la tête de Jean, vêtue d'une draperie aux lignes parallèles, diversement colorées. Et il est tout naturel que dans le fameux triomphe de la mort à Pise, le joueur de viole porte une cape vergée. Watriquet de Couvin, poète et ménestrel, qui vivait encore en 1329, est représenté avec un costume mi-parti, vert à droite et rayé de brun foncé sur brun clair à gauche (2). Les *Minnesinger*, dans le manuscrit de Manesse, portent des robes bariolées (3). Au commencement du XIVe siècle, le *fatuus* d'Amédée de Savoie était vêtu d'un tissu *vergato* (4). En 1391, les six ménestrels de Henry, comte de Derby, avaient une livrée à raies rouges avec des revers couleur de tanné (5).

On l'a déjà vu, les serviteurs de l'art profane étaient suspects à l'Eglise. Elle les écartait des sacrements, s'ils ne renonçaient chaque année, au moins pendant quelques semaines, à pratiquer et à favoriser les œuvres du démon (6). Ce temps d'abstinence musicale était sans doute utilisé pour les assemblées que les ménestrels appelaient leurs écoles. Ils y venaient de toutes parts, profitant de leur pénitence pour s'exercer à induire plus subtilement au péché. Vers 1335, deux joueurs de cornemuse d'Edouard III reçurent de l'argent pour aller outre-mer aux écoles (7). Par des paiements de 1347, 1349 et 1359, on sait que les ménestrels du comte de Savoie se rendirent à de semblables réunions. Ils y furent aussi en 1378, et pendant le carême (8). Les musiciens de la cour de Bourgogne se trouvèrent à de telles journées en 1364 et 1369. C'est en Allemagne qu'ils y fréquentèrent en 1378 et 1384 (9). Ils colportaient ainsi leur répertoire, et ils acquéraient de nouveaux

(1) Clelia la Ferla, *Saggio sull'abbigliamento femminile nel trecento* (*L'Arte*, XXIV, 1921, p. 66).

(2) Ch. V. Langlois, *Hist. litt. de la France*, XXXV, 1921, p. 396.

(3) Voyez l'éd. en fac-similé (*Insel-Verlag*, Leipzig, 1929).

(4) L. Cibrario, *Storia della monarchia di Savoia*, II, 1841, p. 339.

(5) J. H. Wylie, *Hist. of England under Henry the fourth*, IV, 1898, p. 160.

(6) Le concile d'*Eichstätt* (1435) les prive de la communion (Haltaus, ouvr. cité, col. 1704). Le concile de Bâle les y admet sous condition (Vogeleis, ouvr. cité, p. 116).

(7) J. Strutt, *The sport and pastimes of the people of England*, 1876, p. 278.

(8) A. Dufour et F. Rabut, *Les musiciens en Savoie* (*Mémoires*, publ. par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie, XVII, 1878, pp. 10-13).

(9) M. Brenet, ouvr. cité, pp. 15-16 et suiv.

chants. Ainsi, les dialectes musicaux de chaque région se fondent en une langue universelle, nuancée pourtant par l'accent originel de ceux qui la propagent (1).

Cette « quête » des chants nouveaux est souvent racontée dans les romans. « Ménestrels sont une gent qui en maint lieu vont, mainte nouvelle souvent oient », écrit Adenet le Roi en son *Cléomadès*. Leur viele est suspendue à la selle de leur cheval, comme nous le voyons dans une miniature de *La dame à la licorne* (fol. 26). Dans le *Roman de Perceforest*, Lyonnel rencontre un homme qui porte une harpe dans un étui, et il devine que ce doit être un ménestrel. En effet, ce personnage va en Bretagne à une fête. Quand dans le même roman se présente devant le roi une damoiselle portant une harpe à son col et « moult noblement vestue, selon son estat, car elle se mesloit de menestrandie », cela nous rappelle Tarsiana, héroïne du *Roman d'Apollonius*, fable qui fut imitée en Allemagne et en Espagne; mais la ressemblance n'est que superficielle avec cette femme qui, équipée à la façon des histrions, vint à cheval apporter une supplique au roi Édouard d'Angleterre, jusque devant sa table (1317) (2). En 1394, Thomas de Saluces imagine encore, dans son *Chevalier errant*, une suivante de la déesse d'amour qui savait chanter et harper (ms. cité, fol. 31 et fol. 98). Les narrateurs d'aventures sont en général bienveillants pour ces belles vagabondes. En réalité, il s'en trouvait parmi elles de bien méchantes. L'une d'entre elles, favorite de Wenceslas II de Bohême, fut accusée de l'avoir empoisonné (3). Elles étaient en général peu estimées. Pour un traducteur de la Bible au XII[e] siècle, « dous dameiseles menestrales » équivaut à *duae mulieres meretrices* (4). Cependant Josiane, dans *Beuvon de Hanstone*, se déguise en jongleresse, sans se perdre de réputation. Dans *Galerent de Bretagne*, Fresne prend l'apparence d'une harpiste pour assister aux noces de celui qu'elle aimait. Comparés à sa harpe, les « sons et la manière » des ménétriers ne valent pas mieux que voix de loup, comparée à la

(1) L'intention de s'exercer apparaît clairement, quand le comte de Savoie accorde « 6 ânées de vin » à son ménétrier Petreman, *tenendo sua studia* pendant le carême à Bourg, avec ses compagnons (Côte-d'Or, B 7280, 1386-7. Cf. B 7137, 1387-8).

(2) *Johannis de Trokelowe... Chronica et annales* publ. par H. Th. Riley (*Rerum britannicarum medii aevi scriptores*, 1866, p. 98).

(3) W. Hertz, *Spielmannsbuch*, 1905, p. 34.

(4) *Les quatre livres des rois, traduits en français du* XII[e] *s.*, publ. par Leroux de Lincy, 1841, p. 235.

viele (1). De même Josiane, dans *le Chevalier errant*, s'accoutre « en guise de menestrere... car une viele elle portoit » (fol. 85 du ms. cité), et sans en être blâmée. Dans un harpiste, écuyer prétendu de Nestor, la mère du chevalier devine aisément une jolie fille (*Perceforest*). Par les comptes des ducs de Bourgogne, nous savons que les vraies menestrières et chanteresses furent nombreuses, à la fin du XIV[e] siècle : en 1372, Jehannette la Page et ses trois compagnes à Gand, Aiglantine de Tournay en 1377, une ménétrière de guitare et sept femmes qui se firent entendre à Mâcon (1376) (2). Dans les comptes du duc de Berry pour 1372, sont inscrites des musiciennes de Lyon; d'autres de Paris et du Puy y paraissent en 1374, et l'on paie en 1377 Catherine « la chanteresse » qui chante avec son mari. De petits enfants sont aussi gratifiés pour leurs essais de menestralsie (1376) (3).

Beaucoup d'artistes sont ainsi des voyageurs qui vont dans les fêtes et apprennent des chants nouveaux dans leurs écoles, ou qui suivent leurs maîtres de ville en ville. S'ils dépendaient d'un prince qu'il importait de ménager, ils étaient bien payés. Chez Philippe le Hardi furent accueillis de 1370 à 1377, des ménétriers appartenant au duc de Bavière, au roi de Bohême, au roi d'Aragon, au comte de Savoie, à l'empereur de Constantinople, aux ducs d'Autriche et de Lorraine (4). Le duc d'Orléans en rétribue qui étaient aux ducs d'York, de Lancastre, de Gloucester, à l'évêque de Wurzbourg, etc... D'autres musiciens sont désignés comme étant d'Allemagne, de Cologne, de Bavière (5). La curiosité ajoute à la faveur des étrangers. Des Écossais avaient reçu des étrennes en 1371 pour avoir joué devant le duc de Berry (Arch. nat., KK 251, fol. 30). Le reine Ysabeau tient à ses gages, en 1410, Gracieuse Alegre, « menesterelle » du pays d'Espagne (Arch. nat., KK 48, fol. 26 v°).

D'autre part, Guillebert, organiste de Charles VI, avait reçu en 1391 20 florins de Charles le Noble, roi de Navarre (et comte d'Evreux), qui accueillit en 1392 un Allemand joueur de chalemie, donna en 1384 60 livres à un jongleur aveugle qui était au duc de Brabant et, à di-

(1) *Le roman de Galerent, comte de Bretagne*, du trouvère Renaut, éd. A. Boucherie, 1888, p. 182 (ce roman, de la fin du XII[e] s. ou du commencement du XIII[e], n'est connu que par un manuscrit du XV[e]).

(2) Prost, ouvr. cité, p. 288, p. 582, p. 519, p. 508.

(3) Arch. nat., KK 251, fol. 75 v°; KK 252, fol. 20, fol. 22, fol. 135, fol. 107 v°.

(4) Prost, ouvr. cité (voir les tables).

(5) De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, III, 1852, pp. 123-124, 130, 113 (1396), p. 159 (1398).

verses reprises, récompensa des Allemands. Venant de Sicile, Éléonore, reine d'Aragon, fut généreuse pour des musiciens de Malte et d'Esclavonie (1). Pierre III, le cérémonieux, admit à son service, en 1381, un ménestrel de psaltérion, qui était de Bologne (2). Son successeur, Jean, connu pour son amour de la musique, se préoccupait de recruter des étrangers habiles. En 1389, il chargea son joueur de cornemuse d'aller en France chercher un organiste flamand renommé. Il envoya aussi ses ménestrels en France, aux « écoles ». L'un d'eux, Everli, avait appartenu au duc d'Autriche, et le roi signale aussi des Allemands, joueurs de cornemuse, dans sa correspondance avec le comte de Foix (1388). C'est d'Allemagne que, en 1391, il prétendait tirer des gens pour sonner la chalemie, la bombarde et la cornemuse (3).

A la cour de Savoie, les instrumentistes allemands étaient de même en faveur : les noms de Chiffelin et de Hornblos (1391 et 1410), ainsi que d'autres plus ou moins déformés, indiquent assez l'origine de ceux qui les portaient (4). Plusieurs de leurs compatriotes sont aussi nommés dans les archives de la ville de Florence, de 1384 à 1415 (5). En 1383 et en 1386, Clément VII paie des jongleurs allemands (6). Leur succès s'explique par le développement qu'avait pris la musique instrumentale dans leur pays, à partir de 1360, écrit le rédacteur de la *Limburger Chronik* (7). Et n'est-ce pas à cette industrieuse nation qu'appartenait *magister Armannus.. ingeniosus multum, et inventor unius instrumenti, quod nominat clavicembalum ?* Les Italiens reçurent ce personnage en 1397 (8).

Bien qu'il soit alors passé en proverbe que souvent « beau chant ennuie », seigneurs et dames du XIV^e^ siècle ne se lassent pas d'écouter leurs musiciens attitrés ou ceux qui les visitent, et auxquels ils accor-

(1) Ramon Menéndez Pidal, *Poesia juglaresca y juglares*, 1924, pp. 133, 74, 37, 135, 136, 263.

(2) Higino Anglès, *Cantors und Ministrers in den Diensten der Könige von Katalonien-Aragonien im 14. Jahrhundert* (*Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel*, 1924, p. 64).

(3) Felipe Pedrell, *Jean I d'Aragon, compositeur de musique* (*Riemann-Festschrift*, 1909, pp. 231-232 et 237).

(4) *Musiciens allemands et auditeurs français* (sous Charles V et Charles VI, *Adler-Festschrift*, 1930, pp. 75-77).

(5) L. Cellesi, *Documenti per la storia musicale di Firenze* (*Riv. mus. it.* XXXV, 1928, pp. 566 et suiv.).

(6) Noël Valois, *La France et le grand schisme d'Occident*, II, 1896, p. 388.

(7) *Festschrift für Guido Adler*, 1930, p. 73.

(8) *Acta musicologica*, III, 1931, p. 51.

dent place près du feu. Tout ce qui leur semble musique les ravit. Le cantique uniforme et fuyant de l'eau plaît à Philippe de Mézières (*Le songe du viel pèlerin*, Bibl. nat., ms. fr. 9200 fol. 48 v°) comme à Pierre d'Ailly (1). Mais il leur était connu que Japhet avait trouvé le premier instrument du monde « par le son de l'aigue courant et par le vent des arbres » (2). D'autres tentaient de confronter le concert des oiseaux et le concert des hommes. Dans *Gilles de Chin*, Gerars s'arrête sur la route, tant ce gazouillement le charme, et il appelle deux vieleurs pour qu'ils jouent, comme en réponse, une chanson d'amour. Gilles de Chin survient, et il a scrupule de les troubler : il reste coi pour attendre la fin du dialogue (3). Les pédants n'avaient pas encore discrédité cette symphonie animale, où les motifs sont associés et rabâchés sans règle et sans fin. Baudouin de Condé connaissait la voix du malvois et de l'aloe. Dans sa *Messe des oisiaus*, son fils Jean abandonne au rossignol, au merle, à l'alouette, le privilège de célébrer une messe que Vénus a commandée (4). En 1349, Guillaume de Machaut écrit :

« Et qu'oisillons ont leur chapitre
Tenu de sons et de hoquès (5). »

« Une merle jolye... qui chante doulcement et bel », est évoquée dans les *Échecs amoureux*, et l'auteur observe qu'il y a même de l'ordre dans ce que les oiseaux font entendre, car ils ont « ce semble, par nature, l'art de musique et la mesure » (6). Christine de Pisan va plus loin dans la comparaison de cet art instinctif avec les disciplines humaines, appelant ces chanteries des oisillons des leçons, notes nouvelles et virelais (1400) (7). Quatre ans plus tard, il y a, en *Der Minne Regel*, d'Eberhard Cersne, des rapprochements encore plus étroits entre la technique des compositeurs et *der fogel musica*, analysée avec un soin didactique évident (8). Pour Chaucer, le coq module aussi joyeusement que l'orgue le plus joyeux (9).

Il était sûr d'être applaudi, le jongleur qui savait imiter ces voix,

(1) *Mitteilungen der internationalen Ges. f. Musikwissenschaft*, 1930, p. 31.
(2) *Le livre de Sydrac* (Bibl. nat., ms. fr. 1160, fol. 44 v°).
(3) Éd. Chalon, 1837, p. 30.
(4) Éd. Scheler, I, 1866, p. 205; III, 1867, p. 1.
(5) Éd. Hoepffner, I, 1908, p. 137.
(6) E. Sieper, *Les échecs amoureux* (*Litterarhistoriche Forschungen*, IX, 1898, p. 50) ; H. Abert, *Romanische Forschungen*, XV, p. 886.
(7) *Œuvres poétiques*, éd. Roy, II, 1891, p. 163.
(8) Éd. de 1861, pp. 10, 23-25.
(9) *The Canterbury tales*, éd. W. Skeat, 1894, p. 272.

qui sont du printemps et de la forêt. Fadet Joglar aura dû s'y appliquer, s'il obéit aux conseils de Giraud de Calenson († vers 1225) (1). Guiraut Riquier († 1294) connaît le talent de les contrefaire (2). Tristan, dans un arbre, y réussit à merveille (3).

Si le ménestrel rivalise avec les bêtes, on imagine aussi qu'elles prennent émulation de l'homme. Dans le *Paradiso degli Alberti* (fin du XIV[e] siècle), l'aveugle Francesco (Landino) est prié de jouer, pour que l'on sache si les oiseaux en auront courage ou dépit (4).

D'autre part, des ouvriers patients s'ingénient à reproduire, mécaniquement, cette libre musique. Des oiseaux artificiels chantent par subtile industrie, dans *Floire et Blancheflor* et dans *Eneas* (5). Dans *Perceforest*, des oiselets d'or fin « jettent son » et la bise module, par le gosier d'autres oiseaux d'or. Une figure de cygne corne, par le vent qui lui sort du bec (Bibl. nat., ms. fr. 347, fol. 18 v° et fol. 154 v°).

Dans le même roman, l'habileté des constructeurs produit une merveille encore plus surprenante. Quand une lumière soudaine passe en de certaines ampoules de verre, voici que se produit un concert de tous instruments (fol. 182). Cela touche aux miracles de « nigromancie », comme l'action des automates qui encore dans la même œuvre donnent du cor. Par des secrets analogues, une figure d'ange, dans *Escanor*, joue de la trompe (6), et une statue animée, en *Perceval le Gallois*, feint de « harper » (7). Les artisans, d'ailleurs, savaient prêter vie à des figurines qu'ils plaçaient, munies d'instruments, dans les églises : ils auraient bien su aussi façonner ces lits à clochettes et à musique dont la description se trouve dans les romans.

Ces remarques seraient inutiles, si elles ne témoignaient d'une passion générale pour tout ce qui résonne. Les auditeurs auxquels tant de délices, et si diverses, étaient offertes, se gardaient bien d'en troubler

(1) W. Keller, *Das Sirventes Fadet Joglar*, 1905, p. 48.

(2) *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, éd. par C. A. F. Mahn, IV, 1853, p. 187.

(3) *The poetical romances of Tristan*, publ. par Fr. Michel, 1835, p. 149.

(4) Éd. citée, III, p. 112.

(5) Éd. par Edélestand du Méril, 1856, p. 71. — Éd. Salverda de Grave, 1891, p. 390. Dans la treille de Dydo, il y a « X mil oysyaux » (Bibl. nat., ms. fr. 60, fol. 150).

(6) *Der Roman von Escanor von Gerard von Amiens*, publ. par H. Michelant, 1886, p. 422 (p. 421, chantent des oiseaux artificiels). D'après l'éditeur, l'ouvrage serait de la seconde moitié du XIII[e] s.

(7) Éd. Potvin 1866, vol. II, p. 149. Cf. Otto Söhring, *Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen* (*Romanische Forschungen*, XII, 1900).

le plaisir. Les assistants restent silencieux, quand la damoiselle à la harpe entreprend de jouer, dans *Perceforest*, et dans le même roman Pergamon demande que l'on se taise, quand un héraut va déclarer un lai, avec sa harpe (Bibl. nat., ms. fr. 346 fol. 368 v°; ms. fr. 347, fol. 63 v°). Chez Boccace, quand Minuccio chante avec sa viole, il n'est pas besoin d'avertissement : *taciti e sospesi ad ascoltare*, tous paraissent être devenus *uomini àdumbrati* (*Decamerone*, X, 7).

Mais, quelle incomparable joie, pour récompenser un peu d'attention ! « Nulle créature terrienne ni mortelle » n'avait entendu si gracieuse mélodie, chantée et sonnée par une belle musicienne, affirme Thomas de Saluces, dans le *Chevalier errant* (ms. cité, 1394, fol. 98). Le désir de se mieux pénétrer de ce qu'ils écoutaient les animait. Les damoiselles, dans *Perceforest*, chantent les unes après les autres, la voix des pucelles et des chevaliers s'élève comme par « estrif », en droite gaieté et liesse de cœur, et un dialogue de chansons entre jeunes hommes et jeunes filles retentit pendant un repas (ms. 346, fol. 332 et 378 v°; ms. 347, fol. 92 v°).

Les gens de haut lignage consentaient même à user d'instruments. « Le chevalier blanc sonnoit en son cor une chanson pour l'amour de sa dame » (*L'istoire de Jehan d'Avennez*, Bibl. nat., ms. fr. 12572, fol. 38). « Souventes fois, Paris et Edardo alloient de nuit sous la chambre de Vienne, faisant aubades de leurs chansons, car ils chantoient souverainement bien, et puis jouoient de leurs instruments chansons mélodieuses, comme ceux qui de celui métier étoient les maîtres (1). » Dans le livre de *Guyron le Courtois*, un chevalier de Norgales est désigné comme l'auteur d'un chant qu'un harpeur exécute, et le fils du héros est dit savoir harper et chanter, et se servir de tous intruments (Bibl. nat., ms. fr. 356, fol. 138 et fol. 180).

Comment ces amateurs nobles auraient-ils craint de déroger ? Ils pouvaient bien ignorer qu'Odin avait été considéré comme le plus puissant des chanteurs, et que certains héros des *Niebelungen* étaient musiciens. Mais Blegabres, dont Wace exalte le talent dans le *Roman de Brut*, était roi (éd. citée 1836, p. 178). En Allemagne, se conservait le souvenir du Horand de *Kudrun*, et ce prince chanteur est encore nommé par Eberhard Cersne en 1404 (éd. citée, p. 30). D'ailleurs, l'empereur

(1) Robert Kaltenbacher, *Der altfranzösische Roman Paris et Vienne* (*Romanische Forschungen*, XV, 1903, pp. 396-397).

Frédéric II (1184-1250) avait su chanter, et *cantilenas et cantiones invenire* (1).

Encore au XIVe siècle, celui qui connaît la musique y gagne un mérite de plus. Tout d'abord, l'homme bien né qui s'est exercé aura les prérogatives d'un juge autorisé. Les seigneurs aiment à prendre le rôle d'arbitre entre les musiciens. Dans le *Parfait du Paon* (1340), il y a « bien grant descorde » pour donner l'honneur à qui avait écrit et noté la meilleure ballade (ms. cité, fol. 255 v°). Dans le *Chevalier errant*, la dame qui a chanté et « harpé » obtient le suffrage le plus enviable, celui de Tristan « qui plus savoit de harpe que autre » (ms. cité, fol. 98 v°).

Dans *Appollonius*, au contraire, le héros de l'histoire ose déclarer que la fille d'Archistrages était « encheue » en art de musique, mais n'en avait rien appris. La harpe en main, il établit son droit de critiquer, et la musicienne qu'il avait blâmée veut devenir son élève (2). Tristan fut aussi le précepteur musical d'Yseult. Mais ce n'étaient pas seulement les héroïnes des romans qui apprenaient la musique. Dès le commencement du XIVe siècle, Francesco de Barberino nous montre, par son traité *Del reggimento e costumi di donna*, qu'il y a un usage musical bien établi, pour les Italiennes des divers états. Aux paysannes de chanter à leur fantaisie, mais la jeune bourgeoise ne modulera qu'en son particulier, une seule fois par jour, et en quelque *bella e onesta canzonetta*. De même, elle ne jouera que d'un instrument *onesto e bello*, viole ou *mezzo cannone*. Et la harpe *è ben da gran donna*. Quoique Barberino impose de prudentes restrictions aux musiciennes, il leur recommande cependant de ne pas refuser de chanter quand elles en sont priées (3). Il se rencontre ici avec l'auteur des *Enseignemens Trebor*, qui conseille au jeune homme de céder aisément à ceux qui désirent l'entendre (4). C'est à ces lois du savoir vivre qu'obéissent les personnages de Boccace. Dès que la reine l'eut demandé, *Dioneo prese un liuto e la Fiammetta una vivola* (Introduction). Dans la dixième nouvelle de la première journée, c'est Emilia qui, sur l'ordre de la reine, chante

(1) *Cronica fratris Salimbene*, éd. Oswald Holder-Egger, dans les *Monumenta Germaniae historica*, 1905, p. 348. Son fils Henricus, roi de Sardaigne, était aussi *cantionum inventor* (p. 329).

(2) *L'istoire de Appollonius, roy d'Anthyoche, de Tir et de Ciresne*. Bibl. nat., ms. fr. 20042, fol. 32 v° (copie datée de 1436).

(3) Éd. Carlo Baudi di Vesme, 1875, pp. 30-31 et 50.

(4) Dinaux, *Trouvères de la Flandre et du Tournaisis*, 1839, p. 26.

accompagnée par Dioneo sur le luth. Aussi bien, dans les romans français, et encore dans le *Paradiso degli Alberti*, des musiciens qui ne le sont que par goût, non par métier, s'empressent d'obéir à ceux qui souhaitent de les entendre. Chacun sait alors par le *Roman de la Rose*, que, grâce à la musique, les jeunes gens se peuvent « moult avancier ».

Et il en est bien de même dans la vie réelle. Devenu « joyeux, joli, chantant et gracieux », Bouciquaut, élevé à la cour de France, s'était pris en son bel âge à « faire balades, rondeaux, virelais, lais et complaintes d'amoureux sentiment ». Ayant choisi sa dame, il chantait devant elle, quand elle assistait aux fêtes ou aux danses, des chansons et des rondeaux « dont lui-même avait fait le dit » (1). C'est d'ailleurs en danse et en carole, assure Jean Lefebvre, que se font « les bonnes entrées d'amour ». Certaines chansonnettes que l'on y dit « en commun » expriment déjà des aveux, et il y a toute une série de chants pour les différentes phases d'une entreprise amoureuse. Si les jouvenceaux passent de l'admiration au désespoir, qu'ils fredonnent « Tout le cœur me rit de joie quand je la vois », et qu'ils offrent leur pâleur en spectacle en soupirant « Dame, je meurs ». Qu'ils sachent prendre la mine d'un homme « ébahi » qui ne se peut soutenir et va pâmer, en jurant que « de beaux yeux l'ont mené à trépas » (2). Par une musique où nous ne distinguons que des formes mouvantes, les amants du XIVe siècle prétendaient révéler tous les secrets de leur sentiment. Et même sans le secours de la poésie, car, Jean Lefebvre le remarque encore, « aucune fois la joliveté du son, quand il est bien fait, émeut amour, et de ce fut faite la chanson le très doux oisillon me fait à bonne amour penser » (ms. cité, fol. 86).

Dans *Perceforest*, les différences de l'expression musicale sont aussi reconnues. Le chagrin d'amour a inspiré à Lyonnel un lai de complainte, et il prie un ménestrel de harpe d'y joindre un chant piteux « selon le dit » : à quoi le musicien réussit avec tant d'à propos que, de l'entendre, Lyonnel fond en larmes. Mais on trouve aussi un « lay

(1) *Le livre des faicts du maréchal Boucicaut*, éd. Michaud et Poujoulat, 1836, p. 221. Les jeunes gens devaient être capables de chanter pour prendre part aux danses. « Le jeune sire de Coucy s'efforçoit de bien danser et de chanter quand son tour venoit », à Londres en 1364 (Froissart, *Chroniques*, VI, éd. S. Luce, p. 96). Le fils de Christine de Pisan était vers 1397 un enfant bien chantant (*La mus. à Paris* sous Charles VI, p. 22).

(2) *De la vielle*, Bibl. nat., ms. fr. 881, fol. 54 v° et *passim*.

de confort » dans le même roman (1). S'il leur est doux de pleurer, quand la musique gémit, les contemporains de Machaut semblent cependant mettre au premier rang les chants qui consolent. Aussi bien, dit le poète, si l'on compose sur une matière triste, il faut y procéder avec joie. « Musique est une science qui veut que on rie, et chante et danse (2). » Elle naît de la tristesse, pour la guérir :

« Lors, pour allégier ma douleur...
Je fis ceste balade cy
A cuer taint et malade, sy
Plain d'amoureuse maladie
Que meure (mûre) en est la mélodie (3). »

C'est dans cet esprit de révolte contre le sort que Machaut écrivit son « lay mortel », dont la mélodie est conservée (Bibl. nat., ms. fr. 9221, fol. 117) (4).

Eustache Deschamps, d'autre part, prétend que la mélodie, médecine délectable, récrée les cœurs et esprits de ceux qui sont « travaillés, pesants et ennuyés » (5).

Dans ses jugements sur la musique, l'auditeur déclare seulement qu'elle l'a charmé, irrité ou ému. Il est difficile de discerner pourquoi. Comment retrouver, sous des formes convenues, et admises pour un temps, les ferments de la sensibilité ? Aux serfs anxieux des élégances, cette musique procure la joie, quand tels arbitres la proposent pour agréable; ils sont troublés, si elle leur est donnée pour capiteuse. Et la passion feinte d'un ménestrel de bouche (6), ou les simagrées d'un joueur d'instruments achèvent de les abuser en accréditant des valeurs imaginaires. Seraient-ils de ces chanteurs déraisonnables que Simon Tunstede accusait de déchirer la mélodie musicale (1351) ? Qu'importe, si l'on aime alors l'étrangeté de ce qui est épars ou dentelé (7). Par une exécution entrecoupée, peut renaître quelque œuvre surannée. On

(1) Bibl. nat., ms. fr. 346, fol. 235 v°, 286 et 243.

(2) Éd. Höpffner, I, 1908, p. 9.

(3) Ces vers sont suivis d'une pièce à 3 voix (dans le *Livre du voir dit*, Bibl. nat., ms. fr. 9221, fol. 203 v°).

(4) V. le catalogue de la lib. Maggs, N° 512, p. 4 et pl. III.

(5) *Œuvres*, éd. Raynaud, VII, 1891, p. 269.

(6) Evrart de Conty attribue plus d'effet à ce qui est chanté par pure allégresse, qu'à ce qui l'est « pour gain, comme les ménestrels et les jongleurs font le plus communément » (*Problemes de Aristote*, Bibl. nat., ms. fr. 211, fol. 246 v°).

(7) E. de Coussemaker, *Scriptores de musica medii aevi*, IV, 1876, p. 295; cf. p. 203.

R.F.

Planche II. — Bibl. nat., ms. latin 772. - Cl. H. Laurens

façonne ainsi un vêtement neuf en taillant dans un drap usé. La foule applaudit à cette musique ravaudée comme à une musique inventée récemment. Rien cependant ne forçait l'approbation alors comme l'inédit. A la vérité, dans *Perceforest*, l'assemblée ne se lasse pas d'entendre répéter un lai qui est comme l'hymne du souvenir. Mais, si cette espèce de cantique les attendrit, les seigneurs n'en sont pas moins curieux de musique fraîche, et la reine connaît bien leur préférence, quand elle leur annonce une ménestrelle qui sait un « nouvel lay ». Plus loin, c'est quelque chose de « nouvel » que l'on invite Cœur d'Acier à jouer (1). Chanter notes et sons nouveaux, écrit Eustache Deschamps (Œuvres, II, 1880, p. 207). La même épithète est employée aussi bien dans le roman de *Brut*, que dans *le Roman des sept sages* (2) ou dans *Guyron le Courtois* (fol. 136-137) etc. Si, comme le dit Deschamps, le vieux ménestrel est rejeté, ce n'est pas sans doute seulement parce qu'il est gourd, mais aussi parce que son répertoire est trop connu (3). Le désir de l'inattendu possède la plupart de ceux pour qui l'on chante, pour qui l'on joue, dans les romans du moyen-âge. Un tel amour du changement révèle que, pour le public, le contenu de l'œuvre musicale était vite épuisé. Ou bien la substance en était assez pauvre, ou bien l'attention manquait à l'auditeur pour y saisir quelque diversité. Indigence d'une part, et faiblesse de l'autre. Certaines compositions du XIV^e^ siècle étaient si chétives, qu'elles avaient tout donné avec leur première caresse. D'où sans doute, pour l'homme épris de musique, cet espoir impatient d'être satisfait par l'expérience future. Philippe de Vitry, s'il avait écrit pour les amateurs, n'aurait su mieux les attirer que par le titre de son traité *Ars nova* : promesse égale à leur convoitise (4).

Mais la simplicité du sujet ainsi que le peu d'application et de réflexion de l'auditoire ne privaient pas les artistes et les amateurs d'employer, pour expliquer ou pour apprécier les œuvres, un vocabulaire assez riche. La connaissance des principes étant suffisamment répandue, les écrivains usent mainte fois des termes de l'art et pertinemment. Dans une poésie bien antérieure au temps que nous devons étudier et qui fut

(1) Bibl. nat., ms. fr. 347, fol. 13, 63 v°, 89 v°, 286 v°, fol. 297; cf. ms. 346, fol. 373.

(2) Éd. Leroux de Lincy, II, 1838, p. 111. — Éd. H. A. Keller, 1836, p. 2 (v. 22).

(3) *Œuvres*, VIII, 1893, p. 179.

(4) A. Machabey, *Notice sur Philippe de Vitry* (*Revue musicale*, 1er février 1929). — Marius Schneider, *Die Ars nova des XIV. Jahrhunderts in Frankreich und Italien*, 1930.

rédigée après la mort de Gautier de Coincy (1236), les allusions à la science du chant sont nombreuses et d'un caractère technique marqué. Ces vers n'ont de signification que si les lecteurs ont « appris la gamme », comprennent ce que c'est que de monter jusqu'au *ce fa ut*, et de revenir au *gama ut;* ils ont à distinguer entre *b* dur et *b* mol, ne doivent pas ignorer ce que sont doubles et trebles; pourvus de ce rudiment, ils sauront apprécier une voix claire et saine qui ne tourne pas à l'aigre (1). De même et presque dans la période que nous avons à considérer, le poème que Gaces de la Buigne, chapelain du roi Jean, entreprit sur la chasse en 1359, n'est pleinement intelligible que si les mots de la pratique musicale sont connus. Et pourtant, cette amusante description du concert aboyé par les chiens est destinée aux personnages de la cour. Ces étranges choristes vont chantant le motet, d'autres font double hoquet, les plus grands occupent la teneur, ou la contreteneur. A ceux qui ont la plus claire gueule, échoit « la tresble sans demeure » et les plus petits passent au quadrouble, en donnant la quinte surdouble. On distingue en leur musique semiton mineur, semiton majeur, diapente, diapason, diatessaron (2). De plus modestes emprunts au langage des musiciens, comme d'un avocat « qui va solefiant » ses cas (3), ou de damoiselles qui « sollefient » leurs ballades nouvelles (4), ne risquaient pas d'être obscurs. Dès le XIII[e] siècle, les poètes espagnols du *Libro de Appolonio* (A) et du *Libro de Alexandre* (B) osaient parler de la valeur des notes, des doubles qui expriment les peines du cœur, et du *plorant semiton* (5). Francesco di Vannozzo, dans la seconde moitié du XIV[e] siècle, mêle à ses vers le nom des notes (6). Gower († 1408) évoquerait moins volontiers l' « attemprure » de la harpe, s'il ne supposait que la notion de justesse est familière à son public (7). Et combien les contes de Chaucer perdraient de leur agrément, si l'auteur n'avait spéculé sur le goût de ses contemporains pour ce qui résonnait autour d'eux. Aurait-

(1) Ach. Jubinal, *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux*, II, 1842, pp. 317-319.

(2) L'ouvrage était encore sur le métier en 1370. Les *Déduits de la chasse* ont été publiés par Henri d'Orléans (*Miscellanies of the Philobiblon Society*, II, 1855-6, v. p. 74).

(3) *Li romans de Bauduin de Sebourc*, éd. Boca, II, 1841, p. 173 (XIV[e] s.).

(4) *Parfait du Paon*, ms. cité (1340), fol. 257 v°.

(5) *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, publ. par Janer, 1864 (A, p. 289; B, p. 208).

(6) Ezio Levi, *Fr. di Vannozzo*, 1908, p. 334.

(7) *The complete works*, éd. G. C. Macaulay, 1899, p. 252.

il, pour des indifférents, dit avec tant d'affectueuse précision les mérites d'un clerc qui chante et joue du psaltérion ou du rebec ? Aurait-il représenté un frère quêteur qui s'accompagne de la harpe ou de la rote ? L'écuyer se serait passé de flûte. Les petites gens auraient paru sans rebecs, sans guitares et sans cornemuses. Et nous serions privés de cette description proprement technique d'*an hidouse cry in gesolreut the haut* (1). Eustache Deschamps dit que l'argent « monte de l'ut en sol » ceux qui étaient bas et pauvres, et il badine avec Marion sur des équivoques musicales (2). Eberhard Cersne (1404) prodigue aussi les termes de la grammaire artistique (ouvr. cité, pp. 10, 23-26).

De plus, les gens qui ont étudié savent que la musique a des lois, sur lesquelles les anciens ont amplement disserté. Jean Lefebvre de Resson ne doute pas de parler, dans le *Respit de la mort* (1376), de l'harmonie des sphères et du songe de Scipion (ms. cité, fol. 242 et 243). Le commentaire de Macrobe sur ce fragment de Cicéron était à la bibliothèque du Louvre, et l'auteur inconnu des *Échecs amoureux* propose aussi une interprétation du concert des astres : non pas concert pris « à la lettre », mais harmonie « intellectuelle », image de la « divine mesure » qui régit les proportions musicales aussi bien que le mouvement des corps célestes (3). La légende pythagoricienne des marteaux est aussi familière aux amateurs de musique un peu dégrossis. Dans un manuscrit italien (Bibl. nat., ms. it. 568) est peint, à la première page, le philosophe qui frappe sur l'enclume, et cette forge des consonances est souvent représentée. Ce serait encore remonter bien haut que de rappeler le passage du *Roman de Thèbes* où, parmi les ornements du char d'Amphiaraüs se distinguent « diatessaron, diapente, diapason » (Éd. Constans, I, 1890, p. 232). Mais, dans une *Recommendatio artium liberalium* datée de 1409 et attribuée à Jean Huss, la vierge musicienne est vêtue d'une robe où sont figurées les raisons des harmonies (4). Nicolas Oresme avait aussi retracé les proportions des accords, quand il traduisit, pour Charles V, le *Livre des politiques* d'Aristote, et le commenta (Bibl. nat., ms. fr. 204, fol. 197 v° -198). A ceux qui ne savent que le français, il

(1) *The tale of Beryn*, éd. Furnivall et Stone, 1887, p. 57, v. 1837. Pour les autres citations, il est facile de les compléter d'après l'éd. de W. Skeat (*The Canterbury tales*, 1894).

(2) *Œuvres*, VI, 1889, p. 112-113.

(3) Abert, art. cité des *Rom. Forsch.*, p. 896.

(4) K. Höfler, *Geschichtschreiber der Husitischen Bewegung in Böhmen*, II (*Fontes rerum austriacarum. Scriptores*, VI, 1865, p. 118).

prétend expliquer ici la science et la morale de l'art. Et, dans sa translation des *Éthiques*, il en arrive à fournir cette glose : « Celui qui ne sait rien de musique, se délecte bien en chant, mais il ne se délecte pas en la spéculation de musique, en laquelle est la propre délectation du musicien. » (Bibl. nat., ms. fr. 19040, fol. 407.) Evrart de Conty († vers 1405) traite aussi, dans sa version française des *Problemes* d'Aristote, des qualités des sons, et des trois « manières notables » de la musique : la « doriste », simple et tardive, la « frigiste », hardie et frémissante, la « lydiste », qui amollit (Bibl. nat., ms. fr. 211, fol. 244). La société polie reçoit ainsi les échos de l'enseignement universitaire, et apprend à juger ce que les ménestrels et les chantres d'église lui présentent (1).

Si nous examinons maintenant les œuvres, l'obéissance la plus fidèle au goût des grands nous apparaîtra sans doute dans les compositions particulièrement adressées à des protecteurs déterminés. Il nous est parvenu un certain nombre de ces chants où survivent les hommages des ménestrels quémandeurs et louangeurs. Dans le manuscrit 1047 de Chantilly, copie faite au commencement du XV^{e} siècle d'un recueil plus ancien, les grossières acclamations des hérauts sont devenues d'ingénieuses chansons. On y trouve bien un chant où est célébrée en latin Ide, comtesse de Boulogne, mère de Godefroy de Bouillon (2), mais plusieurs pièces sont consacrées à des personnages de la fin du XIV^{e} siècle. Philippus Royllart s'adresse à Charles V : *Rex Karole, Johannis genite*. F. Andrieu chante *Armes, amours*, sur la mort de Guillaume de Machaut (1377). Jacques Senleches déplore le trépas d'Éléonore d'Aragon († 1382) et Gaston Phébus est glorifié en six pièces différentes, dont trois sont de Trebor (Robert) et l'une de Jo. Cuvelier, sans doute le chroniqueur déjà mentionné de Bertrand du Guesclin (3).

Gaston Phébus avait assez aimé la musique pour mériter de survivre par elle. Froissart a raconté de lui qu'il prenait grand ébattement en toute ménestrandie, « car moult bien s'y congnoissoit », et qu'il faisait volontiers chanter et « deschanter » à ses clercs chansons, virelais et rondeaux. L'office du jour de saint Nicolas (1388) que l'historien entendit à l'église d'Orthez, lui parut aussi solennel que l'eût été l'office de

(1) Cf. *Mitteilungen der intern. Ges. f. Musikwissenschaft*, II, 1930, pp. 26-32.

(2) Cette composition, attribuée à Henricus Egidius de Pusiex, est aussi dans un manuscrit de la bibl. capitulaire à Ivrée (H. Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters*, 1925, p. 188).

(3) Le catalogue de cette collection est donné dans la *Gesch. der Mensural-Notation*, de Johannes Wolf, I, 1904, p. 329.

Pâques ou de Noël en la chapelle du pape ou du roi de France, car il y avait « foison de bons chantres ». « Et là, poursuit Froissart, je ouy sonner et jouer des orgues aussi mélodieusement comme je fis oncques en quelconque lieu où je me retrouvasse ». Devant lui, pendant les fêtes de Noël, les musiciens de Gaston et des musiciens étrangers « firent par grant loisir leur devoir de ménestrandie » ; le comte leur donna, ainsi qu'aux hérauts, cinq cents francs, et revêtit magnifiquement les ménestrels du duc de Touraine qui étaient là (1). Gaston avait le droit d'entendre proclamer « Febus avant » dans une litanie des preux (2). Le frère du connétable, Olivier du Guesclin reçut aussi la flatterie musicale; il entretenait d'ailleurs des ménestrels, assez habiles pour qu'il les fît jouer à la cour de Bourgogne (3). Enfin, dans ce recueil de Chantilly, le duc de Berry, qui aima tant de belles choses, est exalté par ce refrain de Solage : *Quar c'est celi qui est la flour du monde* (fol. 36).

En ces compositions, le cri des hérauts se fond en mélodie, et quelque délicatesse y tempère l'éclat de la flagornerie. Les Français prouvaient déjà qu'ils tenaient à la modération. Dans *Floriant et Florete*, on distingue entre les musiciens qui « trop grand joie vont démenant », et ceux qui sont « courtois et bien appris ». Mahieu sourit en voyant les musiciens de Portugal manifester leur joie avec trop d'expansion (4). Ainsi l'on aperçoit aisément ce qu'auraient dédaigné les arbitres du goût. Il est moins facile d'apercevoir ce qu'ils auraient particulièrement approuvé. Les vociférations de l'hommage mises à part, que reste-t-il dans les pièces dédiées aux grands, de ce qui fut préparé pour leurs délices ? Le caractère mélodique y est souvent bien déterminé, en ceci que les voix qui ont le plus d'animation n'y chantent guère que par gammes ou fragments de gammes. Au-dessus de ténors et de contraténors fermes et assez rigides, les compositeurs lancent des lignes de notes successives, qui montent ou qui descendent, degré par degré, déchant fluide et sans figure, où le seul artifice est, quelquefois, d'interrompre par les silences du « hoquet » un discours dont l'ordre est presque toujours le même.

Ainsi, la flatterie des ménestrels est double : ils signalent par leurs

(1) *Chroniques*, éd. Kervyn de Lettenhove, XI, 1870, pp. 88, 106-107, 131.

(2) J. Wolf, ouvr. cité, III, 1904, p. 157. Sur les ménestrels de Gaston, voir encore H. Anglès, *Cantors und Ministrers*, etc., 1924, p. 63, et *Musiciens allemands et auditeurs français*, 1930, pp. 74 et 77.

(3) Prost. *Inventaires* etc., I, p. 587 (1377).

(4) Cuvelier, *Chron.* citée, p. 354.

longues clameurs les mérites de leurs patrons, et la faiblesse de leur style est telle, que le plus ignorant des amateurs en conçoit l'agréable illusion que l'art lui est intelligible. Ces ornements élémentaires ont l'avantage de ne pas induire l'auditoire en confusion. Il est retenu sur ce qu'il connaît le mieux en musique, il peut prévoir l'aboutissement de chaque ligne, en suivre le trajet sans inquiétude, il croirait volontiers qu'elle a jailli par sa volonté pour atteindre le point qu'il a visé et qu'il est le maître de ce mouvement. Il s'attend à éprouver des sensations dont la suite lui est familière. C'est à cette régularité, sans doute, qu'une harpiste doit d'être approuvée dans *Li romans de Durmart le Galois*, parce qu'elle savait bien « les notes à fin traire, et bien les savoit commencer, et bien monter et abaisser (1) ». Il dispense le plaisir à bon compte, mais sûrement, le ménestrel qui multiplie les phrases dont l'achèvement se devine. Chaque effort et chaque démarche y annoncent l'arrivée et le repos. Les « escoutans » se laissent guider par ce discours comme s'ils tenaient la chaîne du raisonnement le plus simple et le plus juste. C'est sans doute en ces compositions linéaires, dont les fils passent infailliblement par des points prévus, qu'Évrart de Conty pouvait admirer la « bonne proportion » d'un chant où le musicien « monte et avale soubtilement et artificiellement » (2). Quand Christine de Pisan parle des « beaux traits bien mesurés » (3), il est vraisemblable qu'elle y avait goûté cette continuité dans l'écoulement des notes, aussi bien que la clarté de la métrique. L'auteur inconnu d'une chanson témoigne qu'il admire cette façon de moduler de degré en degré, puisqu'il applique avec insistance de ces motifs unis au passage où il prétend montrer en quoi consiste, par excellence, « l'harmonie de musique » (4).

Les divisions du rythme dissimulent souvent l'insignifiance du dessin. Parfois, la mesure est telle qu'il y a comme l'abrégé d'une danse en certaines périodes à la cadence bien marquée. Chez Guillaume de Machaut, par exemple, les successions de trochées musicaux sont fréquentes. C'est par là surtout que se distinguent « les beaux traits bien mesurés ». Chacun peut y appliquer comme dit Deschamps « l'art de compter ».

L'auteur de *D'anguiseus cuer* (Bibl. nat., ms. nouv. acq. fr. 6771,

(1) Éd. par E. Stengel, 1873, p. 90.
(2) *Problemes de Aristote*, ms. cité, fol. 249.
(3) *Œuvres poétiques*, éd. M. Roy, II, 1891, p. 53.
(4) Publ. par J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, I, 1913, p. 371 (premier tiers du xv[e] s.).

fol. 61) a recours à ces deux forces régulières, quand il trace d'abord une gamme descendante, puis retourne, par petits bonds également compassés, jusqu'au point de départ. Dans *Onques ne fu si dur* (fol. 67 v°), le procédé inverse est indiqué, et, dans *Je languis d'amere mort*, ce déroulement de la gamme est enrichi d'inversions, et animé de saccades symétriques (fol. 70 v°). Les ménestrels introduisent ainsi du maniérisme dans les procédés les plus élémentaires. Pour dissimuler la pauvreté de leur invention, ils cherchent à retarder la chute de cette mélodie limpide entraînée irrésistiblement vers le « gamauz » comme on disait au temps de Gautier de Coincy (1). Ils retiennent le chanteur qui « exalte » sa voix de point en point, *ad modum Gallicorum*, ainsi que l'écrivait déjà Elias Salomon en 1274 (2). Et ils ont pressenti qu'il est élégant d'interrompre la progression au moment décisif, comme le fait ce compositeur déjà cité qui s'applique à « l'harmonie de musique ».

D'autres encore savent « de fleuretis user, non pas en tout, mais en partie », et c'est encore pour envelopper la ligne rigide à laquelle toutes leurs torsades sont suspendues. A la dentelure de Trebor (*En seumeillant*), de Galiot (*Le saut périlleux*) ou de Hymbert de Salinis (*En la saison*) (3) s'ajoute, dans *J'ay grant desespoir*, dans *Gente et de vis noble et sage*, dans *Le souvenir de vous*, dans *Par ton refus*, dans *En tes doulz flans* (4), la symétrie des petites guirlandes qui cachent la maigreur du trait principal, sans compromettre l'équilibre du dessin. Pour soutenir ces courbes, dont la formule est si peu compliquée, il suffit de dresser, de temps en temps, un échafaudage de quintes ou d'octaves : elles n'y sont pas toujours heureusement rattachées mais, si les dissonances ne manquent pas en ces connexions, les auteurs multiplient, comme pour y remédier, les douces lignes que les anciens *conductus laici* étiraient déjà pour un plaisir paresseux (5).

Ils s'efforcent aussi de gagner leur salaire, ces musiciens, en réveillant chez leurs maîtres des souvenirs qui leur plaisent. Par eux, les oiseaux annoncent le printemps en toute saison. Le rossignol ne cesse pas

(1) *Nouveau recueil de contes*, etc., publ. par Jubinal, II, 1842, p. 319.

(2) *Scientia artis musicae*, publ. par M. Gerbert (*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, III, 1784, p. 59).

(3) Chantilly, ms. 1047, fol. 21 v°, 37, 46 (Cuvelier est aussi désigné pour cette pièce).

(4) Bibl. nat., ms. fr. nouv. acq. 6771, fol. 65 v°, 66 v°, 75 v°, 76, 77 v°.

(5) Les *conductus laici* sont cités dans un traité anonyme de la fin du XIIIe s. (De Coussemaker, *Scriptores*, I, p. 360).

de répéter « ocy, ocy, ocy », l'alouette crie « liry, liry » ou « que dit Dieu », et un poète déclare : « Talent (désir) m'est pris de chanter comme fa le coqu ». Si agréable pourtant que soit sa voix, le coucou est malmené, suivant le vieil usage, et Jean Vaillant qui vivait à Paris sous Charles V, le fait menacer de mort par le rossignol dans son virelai à 3 voix *Par maintes foys* (ms. cité de Chantilly, fol. 60) (1). Chez les Italiens, l'application paraît moindre à tenter de reproduire les insaisissables gazouillements. Ils y suppléent par leurs délicates vocalises, et ils cherchent à représenter l'oiseau dans son vol plutôt que par son chant. Ils tracent la courbe qu'un *bel sparver* ou un bel *girfalco* dessine dans le ciel (Jacopo da Bologna et Donato da Firenze) (2) : Donato se contente aussi de modeler une longue mélodie au début de *Seguendo il canto d'un uccel* (Bibl. nat., ms. ital. 568, fol. 16 v°-17). Mais ils cèdent à l'esprit d'imitation quand l'objet peut, sans dommage, être incorporé à la musique. Et dans *Agnel son bianco* (*ibid.*, fol. 18 v°-19), aussi bien que dans *Lucida pecorella* (*ibid.*, fol. 14 v°-15), les chanteurs bêlent à l'envi (3). Pour une scène de marché, de même, le cri des vendeurs passe, tel quel, dans la composition quand ils proposent *paioli... mostarda, savoret* (*Nell'acqua chiara e dolce*, de Vincenzo da Imola, *ibid.* fol. 32 v°-33). Aussi bien, l'onomatopée n'est pas méprisée par les faiseurs de déchants laïques. Le « clap, clap » d'un « molin qui moloit » (Ivrée, ms. cité, fol. 60) était compris par les auditeurs de tout pays, comme les *dolce botti* marqués en *Di molen van Pariis*, et ce rapprochement de langues diverses prouve le succès du genre (4).

La vogue des chants descriptifs et imitatifs n'était pas sans danger. Quelques Italiens trop bien doués se pouvaient croire compositeurs, sans avoir étudié. Il paraît que Franco Sacchetti avait trouvé la musique pour deux de ses poèmes (5). Son fils Filippo découvrit le moyen de contrefaire à merveille en sa bouche, le son des instruments (6). Le poète

(1) Fr. Gennrich, *Der deutsche Minnesang* (*Zeitschrift für deutsche Bildung*, 1926, p. 550 : transcription).

(2) J. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation*, III, 1904, p. 97 et p. 114.

(3) La première de ces œuvres est attribuée à Giovanni da Firenze, la seconde à Donato da Cascia.

(4) Ch. Van den Borren, *Le manuscrit musical* M. 222 C. 22 de *la bibl. de Strasbourg*, 1924, p. 69.

(5) J. Wolf, *Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts* (S. I. M. G., III, 1901-2, p. 612).

(6) *Epistolario di Coluccio Salutati*, éd. Fr. Novati, II, 1893, pp. 458-460 (août 1393).

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

Planche III. — Bibl. nat., ms. latin nouv. acq. 1673. - Cl. H. Laurens

ménestrel Francesco di Vannozzo n'avait peut-être connu d'autres maîtres que sa mémoire et son imagination. Beaucoup de prétendus musiciens ne l'étaient que par inclination. Ce marchand de Lucques, Giovanni Sercambi qui acheva d'écrire ses chroniques en 1400, y mentionne ces hommes dépourvus de science acquise, qui se mêlent de faire des chansons de bataille, *canzoni*, *suoni* et autres choses qui plaisent aux gens simples et *materiali* (1). Contre eux s'élevait Francesco Landino (1397), cet organiste de Florence aveugle de corps, *ma dell'anima illuminato*, disait un de ses contemporains. En son madrigal *Musica son*, l'art offensé par l'ignorance empressée, déplore que chacun veuille *narrar musical note*, façonner madrigaux, chasses, ballades, les tenant pour *autenticate* (2). Jacopo da Bologna consacre de même par son contrepoint l'invective contre ceux qui feignant d'être des maîtres, font *ballate, madriali et motteti*, s'égalant à Philippe (de Vitry) ou à Marchetto de Padoue (Bibl. nat., ms. ital. 568, fol. 43 v°-44).

La plupart des chansons conservées étaient soutenues d'un accompagnement instrumental. Mais il est rarement démontrable que certain instrument ait dû y jouer, plutôt qu'un autre de même étendue. Certes, les traits les plus vastes pouvaient être épuisés sur les harpes, de moindres sur les violes, tandis que les tons soutenus et les larges intervalles convenaient aux instruments à vent. Guillaume de Machaut admet cependant qu'une de ses ballades assez animée pourrait être mise sur les orgues, cornemuses et autres instruments : « C'est sa droite nature (3) ». Quelquefois, le texte même suggère des auxiliaires pour les chanteurs : dans *Or tost naquaires* (Bibl. nat., ms. it. 568, fol. 124) retentit une sorte de fanfare, dans *Alarme, alarme* de Grimache, l'appel des trompettes est contrefait (Chantilly, fol. 55 v°). En *Tosto che l'alba*, Gherardello da Firenze évoque le son du cor (Bibl. nat., ms. ital. 568, fol. 26).

Mais serait-il prudent de prendre à la lettre ces invitations ? C'est justement dans la partie de soprano, pourvue de paroles, que la musique ressemble à la musique des instruments cités. Des chansons de Hermann, le moine de Salzbourg qui vivait à la fin du XIV^e^ siècle, sont

(1) *Le croniche di Giov. Sercambi*, éd. Salvatore Bongi, I, 1892, p. 64.

(2) A. Schering, *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, 1914 (entre les pp. 58-59 photographie partielle de cette composition). Cf. Giosuè Carducci, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV* (*Opere*, VIII, 1893, p. 320).

(3) H. Quittard, *Notes sur Guillaume de Machaut*, dans le *Bull. de la soc. fr. de musicologie*, 1918, p. 125.

pourvues d'indications plus sûres. Le *Pumhart* (bombarde) et la trompette y sont requis (1).

Outre ces chants de l'adulation, de l'amour ou de l'ébattement, les recueils contiennent quelques œuvres analogues à ces pièces de vers dont Eustache Deschamps explique et loue le travail difficile dans son *Art de dictier* (1392). Machaut avait déjà façonné un rondeau « rétrograde » où la musique obéit strictement à ces paroles : Ma fin est mon commencement. Dans la seconde moitié de la pièce, les voix y retracent à l'envers tout ce qu'elles ont énoncé dans la première. Baude Cordier a patiemment agencé les notes d'un canon, écrites sur une portée circulaire, avec cette épigraphe : *Tenor cuius finis est secunda nota* (Ms. 1047 de Chantilly, fol. 12). *Tout par compas suy composée,* dit le chanteur, et l'auteur donne à son artificieux exploit le nom de *rode* : souvenir peut-être de l'expression employée par Elias Salomon pour qui le chant, comme la roue, évolue de la même façon à la descente qu'à la montée *in similitudine rotae* (éd. citée, p. 23). Dans *Amours par qui,* d'auteur inconnu, les deux voix inférieures forment un canon (2).

Il n'appartient pas aux seuls Français de traiter leur art géométriquement. Gherardello da Firenze introduit dans *Tosto che l'alba* une répétition mélodique exacte, mais par le calcul, il y obtient une image. C'est une chasse qu'il veut représenter et la proie qui fuit indique le chemin au poursuivant. Un certain *magister Petrus* décrit de même la course de deux cavaliers qui se suivent sur la route (3), et Jacopo da Bologna use de la même symétrie dans son charmant *Uselletto selvaggio* (4). Mais entre les chants en canon des Français et ceux des Italiens, il y a la même différence qu'entre les plans d'un constructeur et les croquis d'un peintre. D'une part, problème sévère; trouvaille heureuse, de l'autre. Tandis que Machaut soumettait sa musique aux lois d'une facture mécanique, Pétrarque donnait le rythme à ses vers en se les chantant (5). Aux personnages du *Roman de Perceforest,* dont toute l'habileté est de se répondre par versets alternés (6), s'opposent, dans le *Paradiso degli*

(1) H. J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik,* I, 1923, pp. 338-340 (Cf. F. Arnold Mayer et H. Rietsch, *Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift,* 1896, pp. 317, 321, 328).

(2) Wolf, *Gesch. der Mensural-Notation,* III, 1904, p. 64 et p. 75.

(3) Wolf, *Florenz,* etc., p. 626 et p. 639.

(4) Wolf, *G. d. M. N.,* III, p. 101.

(5) Il s'accompagnait sur le luth (Ezio Levi, ouvr. cité, p. 34).

(6) Dans *Méliador,* Froissart cite un virelai chanté à deux, mais sans préciser (Éd. A. Longnon, II, 1895, p. 257). En 1406, chez l'amiral de France Regnauld de

Alberti, deux *fanciullette* qui entonnent une ballade du fameux Landino, *Or su, gentili spirti*, Biagio di Sernello y ajoutant la basse (*tenendo loro bordone*). Dans le même roman, les musiciens et les *donzelle* s'avisent de chanter un madrigal et choisissent l'un de ceux que fit le *frate* de Padoue, Bartolino. Par son style adouci et assoupli, ce moine qui a laissé tant de chants profanes (1), pouvait séduire même ceux qu'un art trop assuré déçoit. Il ne proclame point avec une lourde emphase, comme nos ménestrels, les vertus de quelque héros à la main large, mais il célèbre l'*Alba colomba, con suo verde ramo*, il nous guide *Per un verde boschetto* et il invite à ressentir la *Gioia di novi odori*. Ses engagements de religieux ne l'ont point éloigné d'admirer *L'aurate chiome*, de considérer la *Donna liçadra de çafir vestita*, et même de dire à quelque belle : *Ama chi t'ama* (2). Certes, Eustache Deschamps reconnaît bien que sans amour, chanson ne se peut faire (*Œuvres*, III, p. 318), mais le moine padouan traduit avec grâce ce que les Français auraient exprimé avec une application desséchante, à moins de le tourner en complainte ou en drôleries. Bien qu'il soit asservi comme eux à la formule de la gamme, les figures uniformes qu'il en tire gagnent par le mouvement une gentillesse persuasive. Il aime les petites broderies aux points espacés. Il rompt ainsi ou il semble détourner les lignes trop longues et trop raides. Il se sépare même de ses compatriotes, que leur don mélodique ne libère pas assez de l'usage français ou de la manie didactique, et qui abusent des finesses convenues. Aussi, doit-on le louer comme un bon serviteur de l'art italien; il le relève au-dessus de cet art gaulois que, vers le même temps, les Italiens eux-mêmes, écrit Prosdocimus de Beldemandis, exaltaient comme plus beau, plus parfait et plus subtil que le leur (3). Comparez ce langage aimablement fleuri et divisé avec les périodes serrées de Giovanni da Firenze (4) ou même de ce Jacopo da Bologna qui cependant vise à l'élégance, mais est loin de renoncer aux ressources les plus vulgaires. Lorenzo da Firenze, Nicholo da Perugia pourvoient aussi de mailles innombrables leurs chaînes rectilignes. Ils l'emportent toutefois,

Trie, il était chanté à voix diverses bien accordées (*La mus. sous Charles VI*, 1930, p. 23).

(1) Un autre religieux, le frère Andrea, travailla aussi pour le siècle (Taucci, *Fra Andrea dei Servi*, 1935).

(2) Bibl. nat., ms. fr. nouv. acq. 6771.

(3) Il semble permis d'étendre à la composition même ce que l'auteur écrit au sujet de la notation (*De musica mensurabili*, dans le 3e volume des *Scriptores de musica medii aevi* publ. par E. de Coussemaker, III, 1869, p. 229).

(4) J. Wolf, *Gesch*, III, 1904, pp. 92-94.

et de beaucoup, sur les Français par l'architecture de leurs accompagnements. Par l'invention, Bartolino les domine tous. Observez dans son *Imperial sedendo* les contours de la mélodie, l'inépuisable continuité des phrases, la délicatesse avec laquelle il varie, et ce talent de tout renouveler, quand il ne promet que de redire (1).

C'est à un auditoire charmé par les ménestrels, et sensible aux mouvements de la danse, que les musiciens d'église proposaient leurs chants. Certes, le respect dû à l'office divin, la rigueur de la liturgie, la solidité même d'une doctrine dont ils étaient seuls à étudier les raisons, auraient pu inciter ces artistes à mépriser l'approbation des profanes. Mais, outre qu'il était avantageux de flatter les gens du monde, il était inévitable que, même chez les clercs, le goût fût façonné par la coutume séculière. Car les échanges étaient constants, entre ceux qui détenaient la science, et ceux qui administraient l'usage. Si les fidèles cherchaient, dans les hymnes des esprits bienheureux, un modèle pour les mélodies formées ici-bas, les plus saints d'entre eux n'arrivaient cependant pas à concevoir ces cantiques célestes, sans y supposer l'achèvement de ce qu'ils entendaient sur la terre, et qui leur plaisait. Antique illusion : Ansbert qui servit à la cour de Clotaire III et fut évêque de Rouen († 695) trouvait, dans les concerts d'instruments à cordes et à vent donnés chez le roi, un encouragement à imaginer l'incessante modulation des anges (2). Privé d'entendre un cithariste, François d'Assise en est consolé par une audition surnaturelle (3). En 1268, Petrus de Dacia hésite presque à juger humaine la cantilène qu'il perçoit, tandis que Christine de Stommeln est en extase (4). C'est par comparaison avec l'harmonie que fournissent les diverses cordes en la cithare (harpe), qu'un prêtre allemand, près de mourir, décrit la délectable consonance des louanges sempiternelles (XIII^e siècle) (5). Habitués à dégager, de leurs expériences quotidiennes, le pressentiment du divin, les gens pieux discernaient de

(1) Bibl. nat., ms. fr. nouv. acq. 6771, fol. 22 v°-23. L'attribution cependant est différente dans un autre manuscrit (Wolf, *Gesch.*, I, p. 264).

(2) *Vita Ansberti episcopi rotomagensis* (*Monumenta Germaniae historica. Scriptores rerum merovingicarum*, V, 1910, pp. 621-622).

(3) Ildebrando della Giovanna a donné dans le *Giornale storico della letteratura italiana* (XXV, 1895) une étude sur *S. Francesco d'Assisi giullare.*

(4) *L'enseignement de la musique aux universités françaises* (*Mitteilungen der internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, II, 1930, p. 28).

(5) Caesarius de Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, éd. Strange, II, 1851, p. 268.

même, en toute musique, des éléments à consacrer. S'il n'admettait point que le chant d'église fût d'un tour lascif, saint Bernard n'y tolérait pas non plus la rusticité. C'était reconnaître la légitimité de l'exercice musical. Quand on lit, dans *Kudrun*, que Horand l'emporte sur les clercs par son chant, cela même est un témoignage d'admiration pour l'art ecclésiastique (XII^e^ ou XIII^e^ siècle) (1). Le meilleur chanteur de son temps était le frère mineur Vita, de Lucques, rapporte Salimbene († après 1287), et nul n'était si sévère, qu'il ne l'écoutât volontiers (2). D'autre part, la dévotion d'un poète, Henri III de Meissen, introduisit en 1254 des invocations à la Vierge dans le *Kyrie* et le *Gloria*, et Innocent IV approuva cette pratique, la réservant cependant à la région du prince (3). La magnificence et les recherches qui séduisent la foule étaient depuis longtemps l'ornement de la liturgie. Dans le *Roman de Brut* (1155), Wace avait mentionné les clercs occupés à « chanter et orguener » pendant la messe célébrée pour le couronnement d'Arthur, les « orgres » qui sonnèrent, et les chevaliers qui allaient et venaient, tant pour entendre cette musique diverse, que pour regarder les dames (éd. Leroux de Lincy, II, 1838, p. 106). De même, dans *Lancelot*, Chrétien de Troyes observe que les gens « vont au mostier... por oïr les ogres » aux grandes fêtes (4).

Mais pour gagner le public, la musique d'église risquait de perdre sa dignité. Maints censeurs s'élèvent contre l'enrichissement impur de l'art religieux. Sans reprendre ici les critiques d'Aelred, abbé de Rievaulx au XII^e^ siècle, il convient cependant de rappeler celles que Jean de Salisbury accumule en son *Policraticus*. Le livre remonte il est vrai à 1159. Mais il a déjà fallu recourir à des exemples fort anciens, pour montrer la continuité de la querelle entre les défenseurs de l'austérité et les tentateurs. Ce traité *de nugis curialium* n'était d'ailleurs pas oublié à la fin du XIV^e^ siècle. En 1372, il fut traduit en français. Les lecteurs d'Oresme, d'Evrart de Conty et d'Eustache Deschamps (voyez plus haut, p. 36) purent encore s'y prémunir contre « la manière de frige » (le mode phrygien) et les autres dissolutions où « fole plaisance » entraîne par brisure de notes et subtil fleuretis, pour amollir « les petits et foibles courages ». Et les excès mêmes de la technique y sont blâmés, quand l'industrie humaine s'assimile à l'opération des « seraines », par « les

(1) Éd. B. Symons, 1883, p. 99.
(2) *Chronica*, éd. Holder Egger (*Monumenta Germaniae historica*, XXXII, 1905, p. 183).
(3) Emil Michael, *Geschichte des deutschen Volkes*, IV, 1906, p. 335.
(4) Gustave Cohen, *Chrétien de Troyes et son œuvre*, 1931, p. 246.

douces mesures... des premiers chantans et secons chantans, des entrechantans et contrechantans (1) ». D'autres abus étaient causés par l'audace d'auxiliaires mal qualifiés, et il fut décidé au concile provincial de Trèves (1227) d'empêcher *trutannos et alios vagos scholares, aut goliardos* d'émettre des *versus* dans les messes, en particulier pour le *Sanctus* et *l'Agnus*, ou en d'autres offices (2). Quand environ un siècle plus tard, Jean XXII (Jacques Duèze), s'élève contre les innovateurs, il marque bien qu'il tolère un certain apprêt dans la musique d'église, mais il exige que les compositeurs se fondent sur les mélodies de l'antiphonaire et du graduel, qu'ils n'ignorent pas sur quoi ils édifient et qu'ils renoncent à enivrer l'oreille par l'artifice des hoquets, par l'inconstance des déchants, et par l'emploi d'éléments profanes (3). Guillaume Durant le jeune, évêque de Mende, avait de même rappelé au concile de Vienne (1311) que l'on considérait souvent l'agrément de la voix plus que l'honnêteté de la vie, que certains chantres, les délices du peuple, attisaient la colère de Dieu, que l'on mêlait à la liturgie des motets et des cantilènes inconvenantes ou lascives (4). L'ambition de réussir auprès des grands contribuait aussi à corrompre le chant. Simon Tunstede observe que, pour accréditer l'introduction des dièzes, on allègue les chantres *de magnatorum capellis* (*Quatuor principalia musicae*, 1351, éd. De Coussemaker, *Scriptores...*, IV, 1876, p. 250).

Tandis que les emportements de la pénitence animaient les flagellants en leurs cantiques (5), les réformateurs du XIV^e siècle prêchent la modération en matière de musique. John Wiclef dit que Dieu a choisi les douze apôtres, non pour chanter, mais pour travailler à l'édification de l'Église (6). Ses partisans furent cependant accusés d'appliquer à leur culte des mélodies *procaces et sirenicas*, dont le texte était en langue vulgaire (7). Pour Jean Huss, à en juger par une dissertation de 1409 qui lui est attribuée, la musique est louable, mais il faut en user prudemment. En un synode, tenu à Prague en 1405, il prouva qu'il avait bien

(1) Bibl. nat., ms. fr. 24287, fol. 21 v° et 22.

(2) Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, XXIII, 1903, col. 33.

(3) Il est facile de comparer ce texte avec ceux de saint Bernard et d'Aelred, dans le tome 182 de la *Patrologia* (lat.) de Migne, 1854, col. 610.

(4) *Tractatus de modo generalis concilii celebrandi*, 1671, p. 341.

(5) P. Runge, *Die Lieder und Melodien der Geissler...* 1900.

(6) *Joh. Wiclifs lateinische Streitschriften*, éd. Rud. Buddensieg, 1883, p. 345.

(7) *Geschichtschreiber der husitischen Bewegung in Böhmen*, publ. par K. Höfler, 1865, p. 339.

lû ces vieilles remontrances qu'il nous a fallu signaler, et il ajouta ses propres blâmes, où sont dénoncés ceux qui apprêtent, jusqu'en l'évangile du Christ, *cantus... non solum histrionicos, sed tortuosos..., ut aures populi ad pruritum provocent* (1). D'autre part, Jérôme de Prague fut inculpé d'avoir traduit ou fait traduire les paroles de la consécration, que le peuple chantait, se croyant investi du pouvoir sacramentaire. Il lui fut aussi reproché d'avoir composé des cantilènes sur lesquelles on chantait le texte de l'écriture sainte (2).

Chez les mystiques, voués à la vie contemplative, la musique n'est point l'objet de discussions. Joh. Tauler, à la vérité, professe que méditer sur les plaies de Jésus-Christ est plus avantageux pour l'âme que tous les sons d'orgue, de cloches, et de chants solennels (3). Mais il n'est pas besoin de s'arrêter à ces chétifs accords, pour les visionnaires à qui Dieu révèle ses harmonies, et qui distinguent et recueillent toutes les voix de la nature, afin d'en gonfler leur prière. Certes, elles se laissaient conduire à l'extase par la modulation de leurs sœurs en l'église de leur couvent, elles souhaitaient même d'être soutenues par leurs chants à l'approche de la mort, ces religieuses de Töss (près de Winterthur) dont Elsbeth Stagel a écrit l'histoire au XIVe siècle. Leur vie s'écoulait en même temps que leur litanie de l'amour divin, accompagnée par le murmure des eaux. Mais ces effusions doucement rythmées ne servaient qu'à exciter le désir de ces concerts qui retentissaient en elles quand elles étaient ravies en esprit (4). Richard Rolle de Hampole († 1349) connaissait aussi l'évasion *in mellifluum melos*, état auquel prépare la méditation. Il ne dédaignait pas de rechercher l'avant-goût de cette délectation dans les sons de l'orgue et dans les chants du rossignol (5). Mechthild de Hackeborn († 1299), que les mélodies liturgiques mettaient hors d'elle-même, distingua dans une vision que des rossignols représentaient les âmes aimantes, et des alouettes, les fidèles qui accomplissaient les bonnes œuvres dans la joie. Elle interprétait ainsi le gazouillement des oiseaux, et semble d'ailleurs avoir goûté la musique instrumentale (6).

(1) *Historia et monumenta*, II, 1715, p. 45.
(2) Baronius, *Annales ecclesiastici*, VIII, 1752, p. 452.
(3) F. Vetter, *Die Predigten Taulers*, 1910, p. 383; cf. p. 292.
(4) Elsbeth Stagel, *Das Leben der Schwestern zu Töss*, éd. F. Vetter, 1906 ; v. aussi *Die deutsche Mystik im Prediger-Orden*, de C. Greith, 1861, p. 377.
(5) *The fire of love* (*Incendium amoris*), trad. par Richard Misyn, 1435, avec introduction d'Evelyn Underhill, 1914, pp. 67, 190-1, 262.
(6) *Revelationes Gertrudianae ac Mechtildianae*, II, 1877, pp. 366, 215, 323, etc...

Parmi ces rêveurs exaltés, Henri Suso († 1366) est l'un des plus sensibles à l'action des sons. Il avait appris dans le monde à en apprécier les délicatesses. Il est évident qu'il en garda le souvenir dans ses extases musicales. Quand il raconte sa vie, il avoue qu'il s'était accoutumé à s'élever à l'objet de son amour suprême, dès qu'il entendait les voix ou les instruments à cordes, même si la tendresse profane les avait animés. Il introduit volontiers la harpe, le rebec (*röböbli*), le psaltérion, les violes, *schalmien*, etc... dans ses descriptions, et il sait dire que son âme s'est fondue de joie, quand la troupe céleste lui révéla un chant nouveau. Pour lui, des voix montent, au *Benedictus*, quand le prêtre élève l'hostie. Il imagine, en réponse au *Sursum corda*, un hymne qui, comme un concert d'instruments, jaillirait de tout ce que Dieu a créé, depuis les oiseaux et les autres bêtes, jusqu'au feuillage, à l'herbe et aux poussières qui tournoient en chaque rayon de soleil. Et le rythme seul suffit à le transporter, quand il songe aux danses des bienheureux, et s'y croit entraîné. Dans la souffrance, il attend l'allègement de la musique. Aussi bien, la douleur est-elle, à son avis, l'inspiratrice du concert le plus riche et le plus doux. Mais la voix de la sagesse éternelle dépasse tout ce que les chœurs angéliques, les harpes et les instruments à cordes susciteraient de suave (1). Par ses écrits, ce chantre passionné de l'amour divin eut sur les âmes pieuses une longue influence. En 1389, un franciscain de Neufchâteau transmit aux Français son *Orloge de sapience*, en ayant soin d'amplifier la liste des sons qu'avilit la parole de la « sapience perdurable » (2).

Des allusions fréquentes témoignent aussi de la prédilection de Jean Gerson pour la musique. Et d'abord, ses comparaisons : les dix cordes du psaltérion, les trois du rebec, les quatre de la guitare et les douze de la harpe correspondent aux dix commandements, aux trois vertus théologales, aux douze articles de la foi. Son dialogue entre « Cuer mondain » et « Cuer seulet » porte le titre de *Canticordum*, « ce qui vaut tant à dire que chant de cuer ». Il y reconnaît que la souffrance exalte le musicien, et il y distingue entre la haute gamme, par quoi s'exprime la gloire et la contemplation, et la basse gamme, appropriée à la harpe de pénitence. C'est en la moyenne gamme que l'on touche

(1) Heinrich Seuse, *Deutsche Schriften*, éd. K. Bihlmeyer, 1907. La table rend facile la recherche des indications musicales.

(2) Bibl. nat., ms. fr. 22922, fol. 137 (cf. bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1016). — Une Florentine du même temps reçut aussi en esprit la consolation musicale (Ach. Ratti, *Vita di Bonacosa da Beccaloè*, 1352-1381 ; pp. 63-64, 72 et 76).

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

Planche IV. — Munich. Ecole du maître Wilhelm de Cologne
Cl. Hanfstaengl

le psaltérion de joie et de spéculation. L'harmonie des choses retentit pour lui comme pour Suso, « chanson très mélodieuse où sont tant de cordes sonnant, tant de tuyaux ou fistules résonnant, tant de douces voix chantant, comme de créatures (1) ». Il connaît l'échiquier musical mystique, en lequel dévotion émeut les cordes « selon diverses affections ». On a déjà observé que lire Gerson est fort utile, pour les historiens de la pratique musicale. Sa délicatesse un peu sentimentale a peut-être contribué à détendre le style de certains compositeurs. La piété souriante de Pierre d'Ailly, chancelier de l'Université de Paris, puis évêque de Cambrai, était aussi favorable à la « musique non rude », telle sans doute que si la rumeur des eaux et le ramage des oisillons y avaient préludé (2).

Il faut bien admettre que les épanchements de la tendresse mystique ne pouvaient qu'être entraînés dans le courant de l'art profane. Des religieux excellaient alors à en répandre les séductions. Vers 1370, près du Mein, un moine déchaux, suspect de lèpre, inventait les chansons et les danses les meilleures que les gens répétaient, et que les ménestrels jouaient (3).

Et, peu après, le bénédictin Hermann de Salzbourg façonnait, avec le prêtre Martin, d'amoureux *Lieder* (4). D'autres moins habiles ou moins heureux les avaient prévenus. En 1343 et 1345, les chanoines de Saint-Adelphe à Neuwiller furent censurés par l'évêque de Strasbourg à cause de leur dérèglement, car ils couraient les rues, la cithare à la main, jouant et chantant (Arch. du Bas-Rhin, G. 5363). Et les plus rigides, longtemps après, cédaient encore au charme d'une fraîche cantilène, d'où qu'elle vînt. Entre 1426 et 1432, Dietrich de Herxen, supérieur des frères de Zwolle réfugiés à Duisbourg, était indigné d'entendre une servante fredonner un *carmen vanum theutonicale* imprégné de sensualité, mais il en trouvait la musique si jolie qu'il l'exorcisa en y joignant un texte latin pour les écoliers, puis un texte en langue vulgaire pour les religieuses (5). L'esprit de mortification ne réduisait pas au silence les

(1) Bibl. nat., ms. fr. 1029, fol. 152 v°.

(2) *Mitteilungen der intern. Ges. f. Mw.* II, 1930, p. 31.

(3) Tilemann Elhen von Wolfhagen, *Die Limburger Chronik*, éd. A. Wyss (*Mon. Germaniae historica*, 1883, p. 70).

(4) O. Ursprung, *Die Mondseer Liederhandschrift und Hermann, der Münch von Salzburg* (*A. f. M.*, V, 1923, p. 11).

(5) Jacobus Traiecti, *Narratio de inchoatione domus clericorum in Zwollis*, éd. Schoengen, 1908, pp. 56-57.

plus réguliers des reclus, quand ils avaient bonne voix (1). En ce temps même Gertruid Monickes, venue de la Westphalie, s'était rendue célèbre comme chanteuse au couvent de Diepenveen († 1426) (2). Deux bénédictins de Saint-Ulrich à Augsbourg, à soixante ans de distance (1366-1427) passèrent chacun pour avoir été *musicus absolutissimus* (3). Gerardus Magnus (de Groet, † 1388) était emporté en lisant ses heures *in vocem jubilationis,* et Gottfried van Kempen, au Mont Sainte-Agnès, près de Zwolle, était cité vers 1399 comme un bon chanteur. Enfin, Johann Cele qui dirigeait les études à Zwolle, enseigna le chant et souvent, aux fêtes, *summa cum exultatione in organis cecinit* († 1417) (4).

Aussi bien, les enfants des petites écoles apprenaient-ils à chanter, comme les étudiants des universités à calculer les proportions des consonances. Il faut se borner ici à considérer comment étaient constituées les chapelles des princes et des cathédrales, vers la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe. Quelques enfants y étaient associés aux chantres. Les exigences de la liturgie rendaient pénible la vie de ces apprentis. Clément IV († 1268) estimait que, si l'un de ces petits mourait, c'était l'office des martyrs, et non le *Requiem* qui convenait pour ses obsèques, *propter durissimos labores* (5). Ces peines, cependant, étaient bien récompensées, quand un adolescent pauvre, au sortir de la maîtrise, pouvait être admis à l'université. Urbain V († 1370) avait envoyé ainsi à Toulouse sept de ses enfants de chœur (6) et, par la suite, beaucoup de clercs arrivèrent aux honneurs pour avoir, vers l'âge de dix ans, modulé correctement leur *Benedicamus.* Dans les chœurs, les voix d'hommes étaient alors les plus nombreuses. Il n'y avait que 6 enfants à la Sainte Chapelle de Paris au XIVe siècle. A Cambrai, on en mentionne 6 en 1386 et en 1399, pour 10 et 13 vicaires. A Chartres, en 1390, le chapitre payait 13 heuriers. Les clercs de matines, à Notre-Dame de Paris, étaient 17 ou 18 à la fin du siècle, et avec 8 enfants. Huit *putti* se trouvaient à Saint-Marc de Venise (1403-4). En 1409, le duc de

(1) P. Benedetto Zimmermann, *La cultura musicale nell'ordine dei Carmelitani,* dans la *Rivista storica carmelitana,* 1930, p. 168 (doc. depuis le XIVe s.).

(2) J. G. R. Acquoy, *Het Klooster te Windesheim,* II, 1876, p. 247.

(3) W. Eysengrein, *Catalogus testium veritatis locupletissimus,* 1565, fol. 142 v° et fol. 162.

(4) Thomas Hemerken a Kempis, *Opera omnia,* éd. M. J. Pohl, VII, 1922, p. 509.

(5) *Acta musicologica,* 1931, p. 51.

(6) E. Baluze, *Vitae paparum avenionensium,* I, 1693, col. 416.

Bourgogne entretenait seulement 4 de ces écoliers musiciens (1). Les règlements de la Sainte Chapelle et des cathédrales françaises témoignent de la sévérité avec laquelle on surveillait les études dans les maîtrises. Au XIV^e siècle, cependant, les élèves de la Sainte Chapelle n'étaient pas privés de connaître motets et ballades, et même d'entendre des chanteurs étrangers à leur communauté, s'ils en pouvaient tirer profit (2). La *Doctrina pro pueris ecclesiae parisiensis* qui a été attribuée à Gerson désigne le plain chant comme l'objet principal de l'exercice musical, à Notre-Dame. Le contrepoint, et quelques déchants honnêtes sont admis aussi, mais les chansons dissolues sont réprouvées. Il est même rappelé que le déchant est prohibé en cette église (3), interdiction portée aussi à Zwolle par Joh. Cele, qui ne tolère de déchant qu'à Noël, à cause du caractère joyeux de la fête (4). Les punitions étaient rigoureuses, et immédiates : à Paris, même pendant les processions, les verges châtiaient les étourdis. Mais il y avait aussi des récompenses : par la durée des services, on gagnait la dignité de *spe*, ou bien, après la mue, le titre de clerc de matines, de machicot, et les avantages de quelque prébende. Reçu en 1399 à Notre-Dame, Jacques Barré finit par être maître de chant en 1415 (Arch. nat., LL 109 ^{a}, p. 28 et LL 112 fol. 32). Une certaine bienveillance était assurée à ceux qui passaient ainsi leur vie près de l'autel. Un prêtre de Chartres, suspect d'hérésie, fut ménagé, parce qu'il avait été *puer in albis* puis *matutinarius* à la cathédrale (1415). En 1413, un « heurier » de la même église, vieilli au chœur, obtint de se retirer dans la « maison de l'aumône » (Bibl. de Chartres, ms. 1007, fol. 187 v° et 175 v°). Substitués aux chanoines dans le devoir de psalmodier, ces chantres de matines étaient contraints d'apprendre l'office par cœur. A Notre-Dame de Paris, Jacques de Villejuif les interrogea en 1369 (Arch. nat., LL 107, p. 287); en 1398, un clerc à la mémoire mal exercée fut averti que s'il ne savait pas chanter, il aurait à changer de bénéfice (Chartier, *L'ancien chap. de N.-D.*, 1897, p. 139) (5). Les mêmes exigences sont enregistrées dans les décisions capitulaires de

(1) *Compte-rendu du premier congrès de la soc. int. de mus. à Liège*, 1930, pp. 56-57.

(2) M. Brenet, *Les musiciens de la Sainte-Chapelle*, 1910, pp. 16-18.

(3) Gerson, *Opera omnia*, éd. Ellies du Pin, IV, 1706, col. 718. Cf. un règlement de 1408 mentionné par Du Cange (*Gloss. med. et inf. lat.* au mot *discantus*).

(4) Acquoy, ouvr. cité, p. 248.

(5) Les religieuses incapables de lire et de chanter restaient « sœurs laies » (Molinier, *Obituaires de la prov. de Sens*, I, 2^e p. 1902, p. 679 et p. 680).

Chartres, en 1371 et en 1409 (ms. cité, fol. 22 v° et 159 v°). Il paraît au surplus que l'articulation quasi machinale des versets n'était pas l'unique devoir de ces chantres. Quelques-uns au moins savaient la musique, et en tiraient avantage puisque, en 1412, échappèrent à une réduction de gages les deux heuriers de Chartres qui énonçaient le ténor (*ibid.*, fol. 168 v°). Certains clercs de matines, à Notre-Dame de Paris, devaient bien aussi être experts en musique mesurée, quand ils parvenaient à diriger les enfants de chœur. Au chapitre général du 14 septembre 1401, le statut des petits vicaires fut de nouveau promulgué à Cambrai : il n'y est question que du chant grégorien (Bibl. de Cambrai, ms. 1055, fol. 75).

A Chartres, à Rouen, à Paris, les chanteurs pouvaient être stimulés par l'espoir de devenir organistes (1). Leur rôle principal était alors d'alterner avec leurs anciens confrères, au cours de l'office. Quelquefois, les ménestrels d'église oubliaient qu'ils jouaient pour Dieu, et se souvenaient trop bien de ce qui plaît aux hommes. Le *Confessionale* de saint Antonin, évêque de Florence († 1459) taxe de péché mortel cette défaillance (2). Aussi bien, Simone Prodenzani, tout en observant que Sollazzo n'avait point fait entendre de *stampita* (estampie) aux vêpres de Noël, mais rien que de sacré, ajoute cependant qu'ensuite il aborda *les suoni ilarii* (3). Mais il convient de le redire, la tolérance était grande, et puis c'était Noël, temps d'allégresse où la confusion des genres passait inaperçue. Dans le roman de *Sir Gawain*, rédigé vers la fin du XIVe siècle, on se divertit dans un banquet par des *coundutes of Krystmasse* (4), et les clercs de Zwolle, avant 1450, avaient uniquement à ce moment de l'année, le plaisir d'éprouver que l'un des leurs, ancien ménestrel de place publique, savait encore manier son instrument (5). Et même pour d'autres fêtes, flûtes, luths et trompettes résonnaient dans les processions, hors des églises, mais sans doute encore quand la foule y revenait (6). La piété des contemplatifs avait trouvé d'ailleurs dans les

(1) *La musique à Paris sous... Charles VI*, p. 21. *Les orgues et les organistes de la cathédrale de Rouen*, par A. Collette et A. Bourdon, 1894, p. 11.

(2) Éd. de 1472, chap. *De artificibus.*

(3) Santorre Debenedetti, *Il Sollazzo*, 1922, pp. 171-172. Ce poème fut sans doute écrit dans les 20 premières années du XVe s. et en partie avant 1417.

(4) Éd. Tolkien et Gordon, 1925, p. 51. On remarquera la persistance de l'expression *conductus.*

(5) Jacobus Traiecti, éd. citée, p. 117.

(6) *Compte-rendu de Liège*, pp. 55-56. En 1400, un joueur de viole *fedelte* pendant la messe, en la chapelle du grand maître de l'ordre teutonique, à Marienburg (Joachim, *Das Marienburger Tresslerbuch*, 1896, p. 81).

plaisirs du monde les éléments de comparaisons édifiantes. Michel du Pressoir († 1302) apercevait dans les cordes tendues de la harpe, une image des membres du Christ, étirés sur la croix (1). Et Pierre de Peckham avait, sans doute peu auparavant, remarqué dans sa *Lumière as layes*, que 3 sons de harpe vibrant « en unité ».

« Sount par acord come la trinité (2). »

On a attribué à David d'Augsbourg († 1272) un passage où le corps est considéré pour l'âme, comme un *suesses Orgelspil*. Si l'homme consent au péché, déclare le même franciscain, toutes ses forces spirituelles se désaccordent, et il en est comme d'un instrument à l'harmonie gâtée, qui ne rend plus qu'une horrible sonorité (3). Dans une lettre de 1345 à Margaretha Ebner, Heinrich de Nördlingen nommait la Vierge la céleste *Orgelkunigin* (4) et, en 1351, Christina Ebner savait par révélation, que Dieu résidait en Johann Tauler, *als ein süsses Saitenspiel* (5). Délices intérieures qui auraient pu enlever au prédicateur strasbourgeois la faculté de s'exagérer les mérites de la musique humaine.

Tandis que, chez Langland, Activa Vita se flatte d'ignorer toute la pratique des ménestrels (6), Guillaume de Deguileville, auparavant, admettait qu'une dame fort sage

..... « aus orgues s'applique
Et la melodie en desclique,
Et au psalterion se prent
avec entremesleement. »

Guillaume connaissait d'ailleurs l'effet séducteur de la musique profane que faisait ouïr dame Oiseuse « la tendre sucrée ». Sa science de l'art paraît dans un commentaire du *Magnificat* où le chant de la « teneure » est abaissé pour exprimer l'humilité, monte pour les paroles de joie et d'honneur, et se teinte de « be mol » ou de « be quarre », selon que les paroles évoquent la miséricorde ou la rigueur (7).

(1) *L'enseignement de la mus.*, déjà cité, 1930, p. 28.
(2) Bibl. nat., ms. fr. nouv. acq. 10061, fol. 41.
(3) *Pia et devota opuscula*, éd. de 1623, p. 132. Cf. Dagobert Stöckerl, *Bruder David von Augsburg*, 1914, p. 278. Dans un poème religieux lorrain, il est aussi fait mention de la harpe « descordée ». (A. Hilka, *Altfranzösische Mystik und Beginentum*, dans la *Zeitschrift für rom. Phil.* XLVII, 1927, p. 151).
(4) Ph. Strauch, *M. Ebner*, etc., 1882, pp. 246 et 375.
(5) J. Heumann, *Opuscula*, 1747, p. 347.
(6) Éd. citée, p. 272.
(7) *Le pelerinage de vie humaine*, éd. J. J. Stürzinger, 1893, p. 404. *Le pelerinage Jhesu Crist*, même éd. 1897, p. 55. L'auteur mourut vers 1360.

CHAPITRE II

GUILLAUME DUFAY. — GILLES BINCHOIS. — JOHN DUNSTABLE.

Il n'est pas encore possible de déterminer où et quand naquit Guillaume Dufay. Son nom est trop répandu, pour qu'il soit permis de le relier aux personnages de son temps qui s'appellent comme lui. Il serait vain, sans preuves supplémentaires, de le rattacher à la famille de ce Regnault du Faï qui enrichit l'église Saint-André à Saint-Quentin, d'une fondation dite « cantuaire » (1423) (1), ou bien de le croire apparenté à Jean du Fay, chapelain à Saint-Amé de Douai, mentionné entre 1408 et 1424 (Nord, G 15, fol. 4 v°, 47, 51 v°, 102, etc.). Et il ne suffirait pas, pour établir qu'il était de Cambrai, de rappeler que Jacques de Fayt fut chanoine à Saint-Géry de cette ville en 1361 (2), que Jean dou Fayt répara pour 12 sous des « tuyaux » à la cathédrale en 1380 ou 1381 (Nord, G 3831, fol. 11 v°), et que Gillot du Fay, quarante ans plus tard, veilla hors des portes de la cité (Arch. com. de Cambrai, CC 47, 1419-1420).

Le plus ancien document où Guillaume Dufay semble être désigné est un compte d'après lequel Jean de Hesdin prêtre de Noyon reçut 77 sous *pro gubernatione cujusdam Willelmi, antequam fuit receptus ad officium altaris* (G 1414; 1409-1410). Cette année-là Nicolas Malin, maître des enfants de chœur, avait fait deux voyages pour chercher des élèves, et s'était rendu à Douai, à Lille, et à Béthune (*ibid.*). Dans un compte commencé à la Saint Barnabé de 1409, il est noté que, par la réception de Willemet, le nombre des enfants est de 6 vers la fin d'août, et que le nouveau venu fut pourvu d'une chape noire où 2 aunes 1/2 de drap furent employées. Un *Doctrinale* lui fut acheté pour 20 sous (G 1416; 1411-1412), et le *Grecismum* de 12 sous acquis l'année suivante pour un enfant d'autel lui fut peut-être destiné (G 1417). Bientôt après,

(1) L. P. Colliette, *Mém. pour servir à l'hist. de la prov. de Vermandois*, III, 1772, p. 51.

(2) Ursmer Berlière, *Jean Bernier de Fayt*, 1907, p. 11 (cf. pp. 21-22).

3 francs valant 72 sous furent accordés à Willermus du Fayt, clerc d'autel, pour obtenir les lettres de possession d'une chapellenie (G 1418; 1413-1414). Le chant de la cathédrale était alors renommé (1). Nicolas Malin qui le dirigeait, servait déjà au chœur en 1390 (Cambrai, ms. 1054, fol. 55 v°). Un double mariage qui unissait les familles de Bourgogne et de Hainaut avait été célébré avec éclat à Cambrai en 1385 (2). L'année précédente, un certain Joh. de Haspre fut reçu petit vicaire à Notre-Dame. Depuis 1397, Pierre d'Ailly, ancien chancelier de l'Université de Paris, était évêque, et il n'était pas insensible à la musique (3).

En 1408, Nicolas Grenon avait été chargé d'enseigner la grammaire aux enfants (G 1412-1413). Il venait de Laon où il gouvernait les enfants de la cathédrale depuis 1403. Auparavant, il avait séjourné à Paris, comme chanoine du Saint-Sépulcre, église qui dépendait du chapitre parisien. Il y avait reçu en 1399 la succession de son frère défunt (Arch. nat., LL 108 B, p. 18). Quand le duc de Bourgogne eut besoin d'un maître pour ses petits choristes, Grenon fut choisi (1412; Bibl. nat., *Coll. de Bourgogne*, 57, fol. 138).

Grenon quitta Cambrai quelques semaines avant que Dufay fût inscrit parmi les choristes, mais quand il était déjà nourri aux frais des chanoines. En 1408, il avait été décidé de ne plus garder que douze des petits vicaires qui chantaient avec les six enfants (ms. 1055, fol. 9 v°). Des auxiliaires étaient admis auprès d'eux. En 1409-1410, une gratification de quatre sous fut accordée, *pro infirmitate sua*, à François le Bertoul, *frequentanti chorum* (G. 1414). Quelques chansons et un motet sont attribués à un compositeur de ce nom (Oxford, ms. Canonici, misc. 213), œuvres écrites avec plus de facilité que de talent, et où se manifeste une certaine prétention à la diversité rythmique (le motet a été publié par M. van den Borren, *Polyphonia sacra*, 1932, p. 273).

Parmi les chanoines, le goût de la musique était répandu : chez Ernoul de Halle, que ses confrères du chapitre tenaient pour être charitable à l'excès, il y avait huit harpes, trois luths, trois guitares, trois vielles (violes), un rebec et un psaltérion (testament de 1417). L'art profane prospérait donc à Cambrai, sous la tutelle de l'Église.

Aussi bien, le maître qui remplaça Malin en 1413 tenait de près au siècle : Richard de Loqueville était marié, et avait servi le duc de Bar

(1) J. Houdoy, *Hist. artistique de la cathédrale de Cambrai*, 1880, p. 59.
(2) *Intern. Ges. f. Mus. wiss., Kongressbericht*, 1930, p. 56.
(3) *Mitteilungen der int. Ges. f. Mw.* II, 1930, p. 30.

comme joueur de harpe, en même temps qu'il enseignait le chant religieux aux enfants de chœur (Meuse, B 2633, fol. 29 v°). Il est probable que ce musicien s'était formé à Paris, car le duc Robert, qui avait épousé la fille du roi de France, voulait entretenir en son château les usages de la cour royale. Loqueville a laissé des chansons à trois voix (Oxford, ms. cité). Dans l'une, la mélodie est entièrement syllabique au soprano. Deux instruments, sans doute de sonorité différente (les croisements semblent l'indiquer), accompagnent le récit de la vie hasardeuse que mènent les artistes errants. « Quand compagnons s'en vont jouer » çà et là en plusieurs pays, il n'ont pas chaque jour à manger chapons ou « gras connins » et, dépourvus d'argent, ils risquent de terminer leur aventure avec deux « ceps » aux pieds (fol. 90) : composition fort simple où la 3e partie complète vaille que vaille l'harmonie et subvient au faux bourdon des cadences. Les instruments ont plus d'importance en quatre autres pièces profanes, où leurs préludes sont nettement reconnaissables, et d'autres interventions admissibles. Comme l'auteur fut harpiste, on peut être tenté de supposer qu'il destinait à son instrument le *contratenor* de *Je vous prie que j'aie un baiser*, où se trouvent des notes répétées par petits groupes (fol. 91 v°). Cette cantilène de mai a le même caractère d'improvisation gracieuse que les autres chansons de Loqueville. Dans l'un de ses deux *Et in terra*, les versets sont répartis entre deux groupes de chanteurs, 2 soprani étant opposés au *chorus* à trois voix (Bologne, ms. 37, fol. 60). Dans l'autre, le premier *superius* et le second dialoguent en un discours rapide (*Polyph. sacra*, p. 134). Le texte d'un *Patrem omnipotentem* s'écoule de même, modulé tour à tour par deux enfants de chœur sur des tenues instrumentales (Bol. ms. 37, fol. 78). Il y a plus de richesse mélodique et de densité dans le *Sanctus vivens secundum Loqueville* (Bol. ms. 37, n° 22), écrit à quatre voix. Celui qui a brisé les portes de la mort y est célébré par une ample interpolation, et Loqueville ne craint pas d'y ajuster des motifs doublés à l'octave. Les dièses qu'il introduit en ce contrepoint archaïque en renforcent l'âpreté majestueuse, et il y use du hoquet (*in-excel-sis*). Son motet à Saint-Yves (*O flos in divo are*, Bol. 37, n° 280) est construit sur un *tenor* dépourvu de paroles, et présenté deux fois, la seconde par marche rétrograde. Deux lignes vocales flottent avec une certaine élégance au-dessus de ce thème à l'apparence liturgique. Mais la mesure en est un peu saccadée et avec intention, quand le compositeur sépare certains mots (*legum-juris*) pour les mieux marquer. Lorsque les *britagena modula-*

Planche V. — Munich. Maître allemand. - Cl. Hanfstaengl

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

mina sont évoqués, les notes figurent des arpèges. Si c'était une allusion à la musique de la Bretagne, elle aurait bien du prix, puisque rien ne subsiste des anciens lais bretons, qui furent si vantés. On a aussi conservé de Loqueville *O regina clementissima* (1). En somme, le principal mérite de ce ménestrel admis au sanctuaire serait peut-être d'avoir encouragé, ou même guidé le jeune Dufay, et le témoignage de son œuvre a cette valeur particulière, d'être daté avec assez de précision. Car, en 1410, Loqueville n'était que clerc de chapelle chez le duc de Bar (Meuse, B 3267), et un compte établi dans l'année commencée le 25 juin 1418, mentionne les quatre cierges que sa veuve paya pour sa messe de *Requiem* (Nord, G 3867). Vincent Breion était son successeur au commencement de 1419 (G 1423).

Quand Loqueville mourut, l'évêque de Cambrai, Pierre d'Ailly, avait peut-être éloigné Dufay de ses premiers maîtres. Il serait du moins séduisant de supposer que le cardinal l'avait dans sa troupe de 44 (35 ?) personnes, quand il se rendit au concile de Constance. Quelle révélation, pour l'écolier de Malin, s'il avait pu rencontrer en cette ville des musiciens venus de toutes parts, avec les princes et les prélats qu'ils devaient édifier ou divertir. Le Pogge a raconté comment, aux bains de Bade (Suisse) on se délassait d'avoir traité les affaires de l'Église en chantant, en écoutant les flûtes ou les instruments à cordes (1416) (2). L'empereur Sigismond vint à Constance avec Oswald von Wolkenstein qui, s'il a inventé quelques chants pour ses propres poésies, a recueilli aussi des compositions étrangères. Le bouffon Mossén Borra, Catalan, était avec le même souverain (3). Les évêques anglais avaient amené leurs chantres, dont quelques-uns avaient ravi les auditeurs, pendant le voyage, à la cathédrale de Cologne (4). A Constance, leur musique fut admirée à la fête de saint Thomas de Cantorbéry, et des concerts furent sans doute mêlés aux représentations de la Nativité, des trois rois, du massacre des Innocents, auxquelles ils présidèrent (1416 et 1417) (5). Pendant le concile, des ménestrels de tous pays précédaient les cortèges

(1) K. Dèzes, *Der Mensuralcodex des Benediktinerklosters S[t] Emmerami zu Regensburg* (*Z. f. Mw.* X, p. 80).

(2) E. Walser, *Poggius Florentinus*, 1914 (Cf. *Poggii epistolae*, I, 1832, pp. 6-7).

(3) M. de Bofarull, *Tres cartas... de M. B.*, 1895. Ce personnage reçut une gratification de Jean sans Peur, à Montbéliard (*Coll. de Bourgogne*, 57, fol. 228).

(4) *Kongressbericht* (1930) déjà cité, p. 58.

(5) Ulrich Richental, *Chronik des Constanzer Concils*, éd. Buck, 1882, pp. 97-98 et 99.

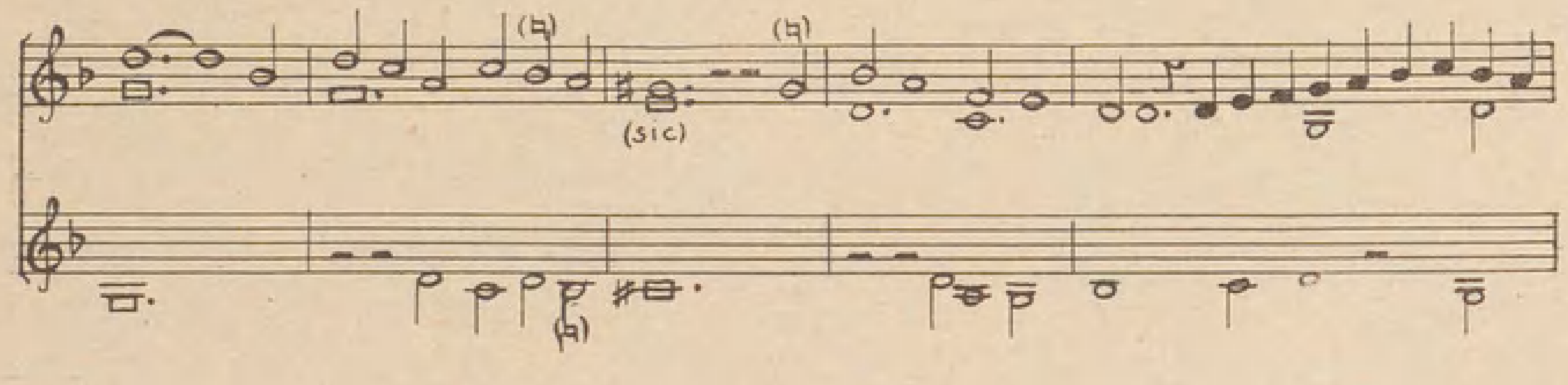
dans les rues, tandis que les clercs de toutes nations rivalisaient de zèle dans les églises (1). Parmi les cardinaux italiens, se trouvait Zabarella, évêque de Florence et protecteur des lettres. Le chanoine de Padoue Joh. Ciconia, originaire de Liège, lui avait consacré deux motets. Comme Zabarella semblait devoir être élu à la papauté, les musiciens réunis à Constance ne manquèrent pas, sans doute, de considérer avec attention ces pièces, où ils auraient trouvé un hommage tout prêt pour le nouveau pontife. En ces œuvres, les louanges ne sont chantées que par deux voix, avec une simplicité solennelle, et sans autre artifice de développement que la répétition. Mais les instruments préludent à ce discours limpide, en divisent les phrases, et y ajoutent une péroraison. Ils se répondent à 2 parties, par de petits motifs saccadés, et d'une gaieté un peu vulgaire. Ainsi, les acclamations impatientes du peuple semblent alterner avec la litanie des clercs (*Polyph. sacra*, p. 180; *Ut te per omnes*). Entrain qui gagne jusqu'aux chanteurs, en *Doctorum principem* à 4 voix, où l'introduction est comme une pétulante criaillerie de cornemuses, tandis que les interludes résonneraient plutôt *lyra* et *cithara*, que le texte désigne. En d'autres compositions de circonstance, Ciconia se proposa d'honorer les évêques de Padoue, Stefano da Carrara, intronisé en 1402 (*Pol. sacra*, p. 243), Albano Micheli (1406-1409) et le Vénitien Petro Marcello, installé en 1409. Dans *Venetiae, mundi splendor*, il avait aussi célébré Venise et le doge Michel Steno († 1413), terminant son hymne par d'actives fanfares. L'un des premiers à fonder un contrepoint sur *O rosa bella* du poète vénitien Leonardo Giustiniani, il acceptait volontiers comme lui ces fleurs mélodiques dont la fantaisie ou la mémoire même hâtent l'éclosion, sans que la science y veille. Mais il eût été loin de prétendre, avec Giustiniani (2), qu'il devait tout à la nature. Il affirme qu'il avait étudié la théorie, par son traité *Nova musica*, où il se réclame des vieux auteurs. Dans un canon à 3 voix (*Quod jactatur*), il est rigoureux jusqu'à la dureté. En ses fragments de messes, il ne se soumet pas à une telle contrainte, mais il écrit d'un style assez ferme, et sait allier la dignité à l'agrément. Qu'il y cède volontiers à la coquetterie profane, le hoquet par lequel il disjoint deux accords successifs dans un *Gloria*

(1) Les joueurs d'instruments assemblés dans la ville auraient été d'après Richental au nombre de 1700 (p. 215). Autre part, il n'en compte que 365 (p. 183). Les chantres pontificaux étaient là aussi.

(2) Il se disait porté à la musique *quasi duce anima*, sans effort de volonté (R. Sabbadini, dans le *Giorn. stor. della lett. ital.*, X, 1887, p. 365).

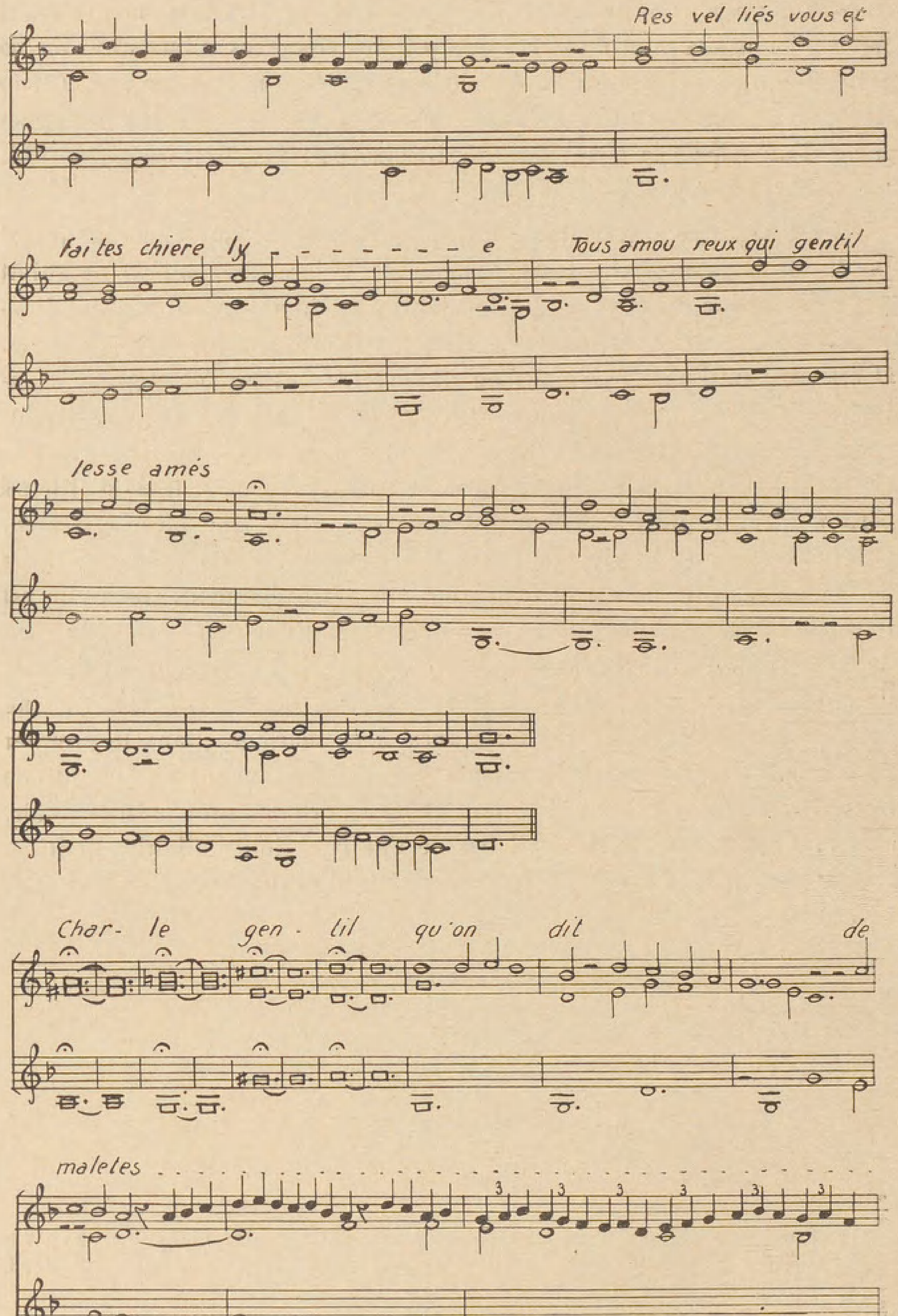
(*pax, pax, pax...*) le trahit (*D. T. Ö.*, XXXI, p. 1). Mais, là même, il tente d'établir la continuité lyrique par des ébauches d'imitation ou de progression. L'instinct de la symétrie le dirige aussi dans un *Credo* (*ibid.*, p. 3), et une évidente ampleur de mélodie favorise le développement d'un *Gloria* et d'un *Credo* à 4 voix (Bol. ms. 37; Varsovie, bibl. Krasinski, 52, fol. 196-197) (1).

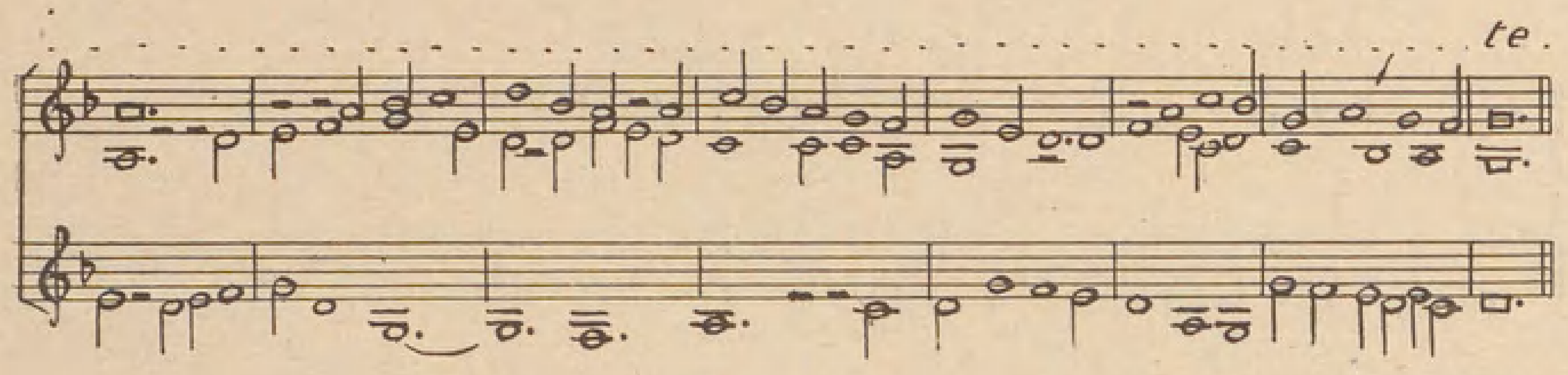
Il est légitime d'introduire quelques remarques sur Ciconia quand on étudie la jeunesse de Dufay. Même si le clerc de Cambrai ne suivit pas son évêque au concile de Constance, du moins eut-il bientôt l'occasion de connaître les œuvres écrites par des musiciens fixés en Italie. Il est curieux d'observer, dans un *Et in terra* qui lui fut naguère attribué, puis refusé, avec les octaves successives familières à Loqueville, un long *Amen* entrecoupé de silences, comme il y en a chez Ciconia (2). Ce travail pourrait passer pour un de ses premiers essais. Il est d'ailleurs certain qu'il a quitté fort jeune sa province. Dans une pièce à 3 voix, en effet, il chante l'union de Carlo Malatesta et Vittoria Colonna, nièce de Martin V. Une date a été fournie pour cet événement, mais elle est inexacte. Il paraît admissible que la cérémonie eut lieu vers 1420, peu de temps avant que Théodore Paléologue, fils de l'empereur, et despote de Morée, obtînt pour femme Cleofe Malatesta de Pesaro (1420). Une composition de Dufay se rapporte aussi à ce mariage. Dans le premier de ces épithalames, les instruments préparent gaiement au chant de *Resveillez-vous, et faites chiere lye*, et les interludes sont animés. Mais, à la manière ancienne, les syllabes de l'acclamation « Charles gentil » sont solennellement soutenues, avec points d'orgue (Oxf. 213, fol. 126 v°).



(1) Voyez le catalogue thématique des œuvres de Ciconia, donné par J. Wolf (*Tijdschrift der vereeniging voor Noord — Nederlands muziekgeschiedenis*, VII, 1903, p. 157. Cf., même revue, VI, p. 208).

(2) A. Gastoué, *Le manuscrit d'Apt*, 1936, p. 79. Cf. *D. T. O.*, XXXI, p. 2 et p. 6.


Res vel liés vous et
fai tes chiere ly - - - - - - - - e
Tous amou reux qui gentil
lesse amés
Char- le gen - lil qu'on dit de
maletes



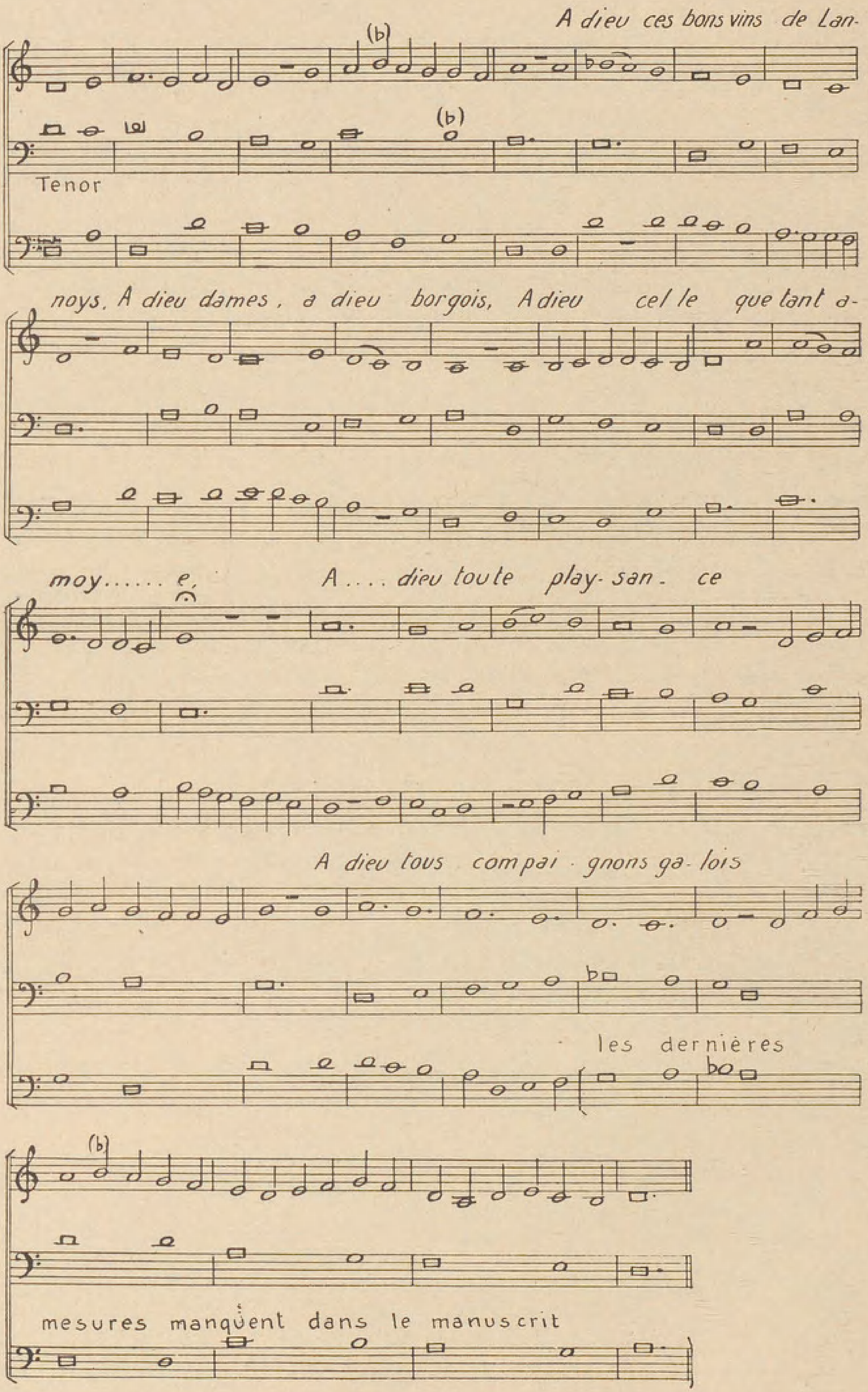
Il y a plus de recherche dans la louange de Cleofe. Le texte en est latin, avec une allusion au grec (*Vasilissa, ergo gaude*). Le *tenor* module un texte liturgique, et les 2 voix supérieures concertent en canon (*D. T. Ö.*, XXVII, 1920, p. 30). En même temps que Dufay, un autre musicien étranger, Hugho de Lantins, célébra la princesse italienne, quand elle passa par Venise (1) pour se rendre en Grèce.

Dufay quitta sans doute l'Italie à peu près au même moment que Cleofe. En l'été de 1420, un clerc de Saint-Germain l'Auxerrois à Paris, Guillaume de Fays, fut compromis, pour avoir emprunté à la Sainte-Chapelle un drap d'or qu'un orfèvre vola. Son innocence fut reconnue (Arch. nat., KK 38, fol. 20 v°). Il n'est pas invraisemblable que, avant de regagner son pays, le musicien ait servi dans une église parisienne. Et sa mésaventure aurait peut-être contribué à lui inspirer « *Je me complains piteusement* », copié avec la date du 12 juillet 1425, dans le recueil d'Oxford déjà cité (2). Une autre chanson, transcrite avec l'indication de 1426 dans le même livre (fol. 140), fait supposer que Dufay avait obtenu quelque charge à Laon, peut-être grâce à Grenon, et qu'il lui fallut l'abandonner. Comme on sait qu'il eut un bénéfice en l'église de Nouvion le Vineux, non loin de Laon, il est facile de reconnaître où vont ses regrets, quand il chante *Adieu ces bons vins de Lannoys* (Laonnais). Nouvelle entreprise, tentée avec de bien faibles ressources :

> « Je m'en vois tout arquant des nois,
> Car je ne truis (trouve) feves ne pois... »

(1) Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, XXII, 1733, col. 936. Cf. A. Zakythinos, *Le despotat grec de Morée*, 1932, pp. 188-189. La pièce de Lantins, *Tra quante regione* est dans le ms. d'Oxford, fol. 36 v°-37.

(2) Stainer, *Dufay and his contemporaries*, 1898, p. 108. La date est fournie en italien.


A dieu ces bons vins de Lan-
Tenor
noys, A dieu dames, a dieu borgois, A dieu cel le que tant a-
moy...... e,
A.... dieu toute play- san- ce
A dieu tous compai · gnons ga- lois
les dernières
mesures manquent dans le manuscrit

Il est certain qu'il était en Italie de nouveau en 1427, comme le démontre un privilège d'absence envoyé de Bologne en sa faveur par le cardinal d'Arles Louis Aleman, au chapitre de Saint-Géry à Cambrai (1). Il possédait alors la chapelle du *Salve* en cette église, et avait le diaconat (Nord, G 7688, 29 mai). En mai 1428, Grenon présenta au chapitre un document analogue où Dufay porte le titre de prêtre. La même année, le musicien figure parmi les chantres de Martin V. Il y avait peu de mois que Nicolas Grenon avait cessé de servir le pape, auquel il avait amené en 1425 4 enfants de chœur formés à la manière française (2). Auparavant, Grenon avait résidé 4 ans environ à Cambrai. Il n'avait pas manqué d'y enseigner ce qu'il avait appris pendant ses fréquents séjours à Paris, où il se trouvait encore en 1418 (3), et il s'était confirmé en son métier de pédagogue, en exerçant les jeunes choristes de Jean sans Peur (1412), et des chanoines de Laon (1403-1408). En ses œuvres, et cet usage est commun alors, il n'y a guère de mélodie, que pour les voix élevées. Les motets conservés sous son nom révèlent qu'il se plut à y ménager le succès de ses élèves. La plastique de ses lignes est fort simple, et le but vers lequel elles tendent aisément pressenti. Il aime à les entretenir dans la sérénité du ton de fa. La douceur de ce mode laisse le charme d'un cantique puéril à l'essai de canon qu'il propose dans *Ad honorem sanctae trinitatis* (à 4 voix). C'est sur la même gamme qu'il fonde *Nova vobis gaudia refero* (à 3 voix) où il fait crier « Noël Noël » avec un entrain tout français. En *Plasmatoris humani generis* (à 4 voix), Grenon évoque encore au début l'harmonie de fa, mais il y renonce bientôt, et la longue composition, parsemée d'interludes évidents, évolue dans les formules de sol. La dernière cadence, saturée de quintes et d'octaves, a la même rudesse que les cadences de Loqueville (Bol. 37, fol. 231). Le souci de répartir les syllabes d'un texte copieux dans *Ave, virtus* (*Polyph. sacra*, p. 194) oblige l'auteur à marteler sa diction au détriment de la grâce. Assujetties à un *tenor* qui se répète selon des rythmes différents, les 2 voix supérieures ont à prononcer des paroles qui sont diverses. *Ad honorem sanctae tri-*

(1) Ce cardinal gouvernait Bologne pour le pape. Dufay étudiait peut-être alors à l'université de cette ville.

(2) Les enfants furent hébergés à Bologne par le cardinal (Gabr. Pérouse, *Le cardinal Louis Aleman*, 1904, p. 73). Chassé par les rebelles, ce prélat quitta la ville pendant l'été de 1428.

(3) *La mus. à Paris... sous Charles VI*, 1930, p. 33.

nitatis est encore plus long, mais ici les 2 voix actives s'y dépensent avec plus de souplesse (*Ibid.*, p. 203). Dans une de ses chansons, Grenon concède à chacune des parties d'être vocale. Un mètre commun les gouverne presque sans relâche, dans l'hommage à *La plus jolie et la plus belle*. Le compositeur aurait pu y employer trois de ses jeunes apprentis : la note la plus grave y est le sol de l'alto. L'accompagnement instrumental est nécessaire dans les autres cas. Avant *Se je vous ay bien loyaulment amée*, il y a un prélude, mais la pièce est achevée par une ample vocalise. Sous un chant de soprano uni et un peu triste, le *tenor* de *La plus belle* est d'abord lent et bien lié. Il ne fournit que les notes nécessaires à l'harmonie, tandis que le *contratenor* lance de petits motifs ou marque des notes détachées. Plus loin cet ordre est renversé, mais sans rigueur dans la symétrie, puisque un plaisant caprice astreint en même temps les deux parties à l'artifice du « hoquet ». Le limpide *Je suy défait* (Stainer, p. 162) se termine en faux bourdon.

C'est vers la fin de 1428 que Dufay obtint d'être chantre du pape. Il devait l'emporter sur beaucoup de ses collègues par sa connaissance de l'usage italien où il y avait moins de respect pour la science établie que d'abandon à la musique. Un Français n'aurait pu imaginer un personnage tel que le Sollazzo dont Prodenzani, en ce temps même, vante les mérites. Il chante, et il sait jouer du *menacordo*, de la harpe, du luth, de la viole. Son répertoire est riche de chansons italiennes et françaises. Il est capable de traiter sur l'orgue, à l'église, l'hymne de Noël et le *Magnificat* (1). Il comprend même qu'il y a différents styles et ne mêle point de *stampita* à la liturgie. Il admet cependant les *suoni ilarii*, et fait entendre des compositions profanes. L'évêque de Florence, Antonin eût condamné cette frivolité, puisqu'il menaçait même ceux qui satisfaisaient au plaisir des sens en écoutant *canzoni*, ballades et *strambotti*, et taxait de péché mortel l'organiste joueur de ballades et l'auditeur qui lui en avait demandé (2). Bernardin de Sienne, qui avait persuadé aux femmes de Rome de brûler leurs recueils de chansons au Campidoglio en 1424, réprouvait aussi en ses sermons de 1427 les sons d'orgue et les chants d'église, qui ne sont que *chichiri*. C'était faute

(1) Santorre Debenedetti, *Il Sollazzo*, 1922. Né en 1387, Benedetto degli Strozzi fut, comme le personnage de ce poème, *peritissimo* en tout genre de musique, surtout sur l'orgue et le monocorde. Il jouait aussi de la flûte et du luth (Cesare Guasti, *Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XV*, 1877, p. 141).

(2) *Libellus de audientia confessionum*, 1472.

Planche VI. — Arsenal, ms. 5073, fol. 117 verso (*Regnault de Montauban, 2e vol.*), miniature de Loyset Liedet.
L'enlumineur fut payé par le duc de Bourgogne en 1468 pour ce travail (Nord, B. 2068, fol. 342 verso).
Cl. Giraudon

R.F.

grave que d'aller à l'office uniquement pour en jouir (1). Mais le goût des Italiens pour les mélodies audacieuses ou caressantes et pour les instruments qu'ils y mêlaient, résistait aux menaces et aux exemples. La malheureuse Parisina Malatesta, femme de Nicolas III de Ferrare, décapitée en 1425 pour adultère, avait voulu en 1422 un beau fermoir pour l'étui de sa harpe, et ses filles apprirent à jouer (2).

Que la véhémence de l'inspiration séculière ait alors animé bien des motets, quelques compositions faites pour Venise ou Padoue, et citées plus haut (p. 58) le montrent déjà. Mais, en d'autres villes encore, Dufay aurait pu s'accoutumer aux rites d'une religion allègre. A la vérité, Antonius de Civitate a chanté le mariage de Giorgio Ordelaffi, maître de Forli (1412) avec plus d'emphase que de gaieté (*Polyph. sacra*, p. 188 ; 1423). Mais Christoforus de Monte qui était né à Feltre, laisse moduler les instruments avec un enthousiasme gaillard, dans son cantique païen pour l'élection du doge Francesco Foscari, en 1423 (Bol. 37, fol. 222). Une certaine gravité, cependant, n'était pas dédaignée. Il est remarquable que le clergé de Vicence accueillit son évêque Francesco Malipiero désigné en 1433, par le même motet dont avait été salué en 1409, Pietro Emiliano (*Excelsa civitas Vincentia*, Bol. 37, fol. 270). Cet hommage à 3 voix, le soprano l'orne avec une grâce continue que nulle impertinence du rythme ne dérègle. La conclusion en est solennelle et forte, suite d'accords prolongés par des points d'orgue. Pour évoquer par les sons ce que les mots annoncent, l'auteur associe *dulcedine* à une cadence en faux bourdon, que des syncopes relèvent par des dissonances; *concordia et pace* suscitent successivement l'octave, la quinte, puis l'accord parfait mineur. Le musicien qui devinait si bien ici les équivalences du vocabulaire, était le *frate* Beltramo Feragut. Dans une autre œuvre de circonstance, *Francorum nobilitati* (Bol., univ. 2216, fol. 29 v°-30), ce compositeur balance de même ses phrases amples et faciles, onduleuses variations sur la gamme de fa. C'est un prince qu'il glorifie pour sa bonté qui l'avait associé à la noblesse des Français (peut-être Nicolas de Ferrare, qui reçut de Charles VII en 1431 le droit de porter les lis dans ses armes) (3). Aussi bien, un peu de cette agita-

(1) *Le prediche volgari di San Bernardino da Siena*, éd. Banchi, II, 1884, pp. 382-383.

(2) G. Gruyer, *L'art ferrarais*, I, 1897, p. 404.

(3) Il épousa en 3e noces Richarde de Saluces (Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, III, éd. de 1850, p. 460).

tion qui passe alors pour de l'élégance, y avive quelques traits, ainsi que les imitations de l'*Amen*. Un *Sanctus* du même Feragut (*ibid.*, fol. 44), n'a d'autre loi que le jaillissement et l'épanchement d'une mélodie que l'accompagnement fortifie sans l'alourdir. L'élan de la joie chrétienne a rarement été favorisé par autant d'abnégation. Le cantique de cet homme de prière s'est dilaté, dans les transports de sa contemplation, et il a dédaigné d'en retarder l'effusion en travaillant pour le siècle : simplicité qui fut le triomphe de sa ferveur. On entendit peut-être ce *Sanctus* à la cathédrale de Milan, où Beltramo chantait en 1430 (1).

En terre italienne, Dufay se retrouva parmi des compatriotes. Plusieurs de ses collègues étaient de langue française. Avant sa venue, le chœur pontifical avait déjà compris des chantres formés ou connus à Cambrai. Mathieu Thorotte (*alias* Bruyant), ténor du pape dès 1417 obtint un canonicat à Cambrai en 1423 (Cambrai, ms. 725, fol. 54 et 1046, 203 v°). Mathieu Hanelle, prêtre de Cambrai, suivait Martin V en 1418, et Gilles Flanelle dit Lenfant, clerc du même diocèse, le servit depuis 1421. D'autre part, Justot et Toussaint de la Ruelle avaient, comme Grenon et Philippe Foliot, connu l'usage parisien. Pierre Fontaine, Richard de Bellengues, Jean Doré, Dupassage et Raoul Guéroult (dit Mirelique), avaient appartenu à la chapelle de Bourgogne (2). Jean Boulanger et Bertauld Dance admis en 1418 sortaient de Reims. Dance était encore chantre du pape, ainsi que Jean Delesme, prêtre du Mans un peu moins ancien, quand Dufay survint. Un jeune élève de Grenon, Barthélemy Poignare, était resté depuis 1425. Un *Et in terra* lui est attribué. Gautier Libert qui apparaît dans le compte du 20 décembre 1428, est aussi considéré comme auteur. Guillaume Legrand (Guillermus Magnus), inscrit en 1419, avait la prétention de composer. Son *Patrem* (*Polyph. sacra*, p. 127) était déjà écrit en 1426. Assez pauvre d'imagination, et faible de métier, il obtint cependant une charge à Rouen : il s'y trouvait encore en 1449 (Arch. nat., LL 116, p. 611). Admis en 1431, Jean Brassart de Liège était digne de devenir le collègue de Dufay. Ses pièces publiées (*D. T. Ö.*, VII, 1900, pp. 95-102) sont délicates et

(1) *Annali della fabbrica del duomo di Milano*, II, 1877, p. 58. En mai 1449, Bertrand Feragut était inscrit le premier sur la liste des chapelains de René, roi de Sicile. Dans le compte du 1er juillet suivant, il n'est plus mentionné (Arch. nat., KK 245, fol. 3).

(2) *La mus. à Paris*, pp. 28, 33 et 34.

vives. La symétrie du contrepoint n'y est pas maintenue au détriment de la grâce. La même candeur et le même empressement donnent beaucoup de charme au motet *Summus secretarius* (Bol. 37, n° 299). Dans une paraphrase à 3 voix de *Crist ist erstanden*, le soprano répète avec une ornementation un peu froide les motifs du *tenor* (1). Mais ce travail sur le cantique allemand ne dut être accompli que pendant le séjour de Brassart au service de l'empereur (2).

Après Brassart, Arnold de Lantins rejoignit Dufay à Rome. L'office de chantre à Saint-Jean de Liège avait été occupé de 1379 à 1413 par Berthold de Lantins, *alias* de Bolsée (3), mais cela indique seulement que les deux personnages devaient être originaires du même lieu, voisin de Liège. Un assez grand nombre de compositions, dont quelques-unes sont remarquables, ont perpétué le souvenir d'Arnold et de Hugho de Lantins. On y découvre dans les paroles quelques indications sur la carrière de ces deux musiciens, et l'on peut établir ainsi qu'ils devaient depuis assez longtemps être connus de Dufay. En 1420, en effet, Hugho chanta, comme Dufay, le mariage de Cleofe Malatesta avec Théodore, fils de l'empereur de Constantinople. Son épithalame, *Tra quante regione* (Oxford, fol. 36 v°-37) est à trois parties. Deux sont pourvues de paroles, mais avec des passages qui sembleraient destinés aux instruments, si la répartition des syllabes n'en faisait douter. Hugho insiste sur les mots importants, par des procédés qui ne sont plus très neufs.

En son *Christus vincit* à 3 parties (Bol. univ. 2216, fol. 30 v°-31), il célèbre les succès de Francesco Foscari, doge depuis 1423, qui avait accru le domaine de Venise. Après une solennelle introduction instrumentale, les voix commencent en style d'imitation, mais sont bientôt associées en accords vigoureux. A saint Nicolas, patron de Bari et de l'Apulie, sont adressées les phrases amples d'abord puis morcelées en dialogue de *Celsa sublimatur victoria* (*Polyph. sacra*, p. 215). C'est le dessus qui a la primauté dans l'*Ave verum* assigné au même musicien (Bol. 37, fol. 230), mais les calmes harmonies de trois sons qui l'accompagnent sont aussi fournies par des chanteurs. Il ne leur est demandé

(1) Karl Dèzes, art. cité p. 77.

(2) On l'y voit déjà en 1439 (A. Auda, *La musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège*, 1930, p. 71). En 1443, il était *cantor principalis* de Frédéric III (*Acta musicologica*, III, 1931, p. 51).

(3) L. Lahaye, *Inventaire analytique des chartes de... Saint-Jean l'évang. à Liège*, I, 1921, p. XLVI. Cf. E. Droz, *Musiciens liégeois du* XV^e *siècle* (*Rev. de musicologie*, XIII, 1929, p. 287).

que du souffle pour les soutenir, tandis que la mélodie principale, avec ses vocalises et ses triolets, requiert un interprète assez habile. Dans les invocations et dans l'*Amen*, tous procèdent par points d'orgue. Une chanson de Hugho (*A ma damme playsant et belle*) a été publiée (Stainer, p. 174). Il essaie d'y traiter d'agréables motifs en contrepoint suivi, par un canon à l'octave puis à la quinte, mais il renonce volontiers à la symétrie pour ses cadences. Comme pour donner le démenti aux paroles, il imagine, dans *Chanter ne sçay* (Oxf. fol. 32 v°), une mélodie tour à tour large ou pressante, à laquelle tout le reste est subordonné. Il y a un peu plus d'apprêt, et moins de charme en *Prendre convint* (*ibid.*, fol. 36). Le faux bourdon et des imitations faciles aident au développement de *J'ay ma joye bien perdue* (*ibid.*, fol. 35 v°) tandis que *Je suy exent* (*ibid.*, fol. 57) ne manque pas d'accent, ni de diversité.

Comme Hugho, Arnold de Lantins séjourna sans doute à Venise. Du moins, ses chansons *Si ne prenez de moy pitié* (*ibid.*, fol. 129 v°) et *Quant je mire vo doulce portraiture* (*ibid.*, fol. 132 v°) sont datées de cette ville (mars 1428). Il est vraisemblable aussi qu'il écrivit *Puisque je sui cyprianes* (*ibid.*, fol. 54 v°) dans le même port, d'où l'amoureux que le texte représente pouvait voguer vers Chypre où il trouverait sa belle. De ces trois pièces, la première est la plus expressive. La prédilection du musicien pour les motifs arpègés y apparaît dans le dessus, et des figures analogues se rencontrent aussi dans les deux autres chansons (voyez en particulier la fin du *contratenor* de *Quant je mire*). Il emploie volontiers aussi les notes répétées, et même à plusieurs parties, pour donner plus de clarté ou plus de force à l'énoncé de certains mots : procédé par lequel il marque d'ailleurs les premières syllabes dans *Or voy je bien* (Bol. 37, fol. 245) et une supplication dans *Helas emy ma dame* (Wolf, *Gesch. der Mensural-Notation*, III, 1904, p. 83). Il sait trouver pour ses plaintes les tons de la mélancolie, et retient dans une harmonie grave les trois parties d'*Esclave à dueil et forain de liesse* (Oxf., fol. 56). Pour mieux honorer la Vierge, il vise à l'élégance dans les motets *Tota pulchra es* et *O pulcherrima mulierum* (*Polyph. sacra*, p. 262 et p. 269); mais il n'y renonce pas au langage de la tendresse familière. Cette facilité d'improvisateur était cependant soutenue par le travail. Arnold de Lantins a laissé un *Et in terra* (*Polyph. sacra*, p. 10) où les deux voix supérieures sont traitées en canon, avec accompagnement instrumental (*tuba sub fuga*). Cette remarque relative à l'exécution se retrouve dans un *Introitus* de Jean Franchois et dans une chan-

son de Fontaine. La trompe était d'ailleurs tolérée par Gerson à l'église, avec l'orgue (1). Dans cet *Et in terra*, Arnold de Lantins ne prolonge pas son effort de technique. A partir du second verset, il en revient à son écriture hâtive, à ses gammes onduleuses, à sa récitation harmonisée. Cette pièce se retrouve dans un autre manuscrit (Bol. univ. 2216, fol. 2 v°-3). Elle y est anonyme et le verset en canon y est remplacé par un travail de facture tout élémentaire. Le *Kyrie verbum incarnatum* la précède (fol. 1 v°-2), sous le prénom d'Arnaldus : une déclamation rapide et martelée suffit à compléter l'indication. L'analogie des motifs permet d'associer d'autres fragments de messe à ceux-ci (mêmes mss.). Arnold est ainsi l'un des premiers à établir l'unité entre les différentes parties de la messe, et il relie de même un *Et in terra* et un *Patrem* écrits pour trois voix graves (Bol. univ. fol. 23 v°-25).

Un *Et in terra* attribué à Hugho de Lantins a été aussi transcrit sous le nom de Dufay (*D. T. Ö.*, XXXI, p. 15 et p. 137). Ses contemporains admettaient donc qu'il pût écrire avec une extrême simplicité. Aussi bien, ses œuvres authentiques de cette période ne sont pas compliquées. On peut en juger par l'examen des compositions qu'il écrivit, certainement ou vraisemblablement, avant de quitter le pape en 1436. Certaines qui sont antérieures à 1428 ont été déjà citées. Dans la chanson *C'est bien raison*, il célèbre Nicolas de Ferrare, pacificateur de l'Italie, prince « large et courtois » dont l' « hostel est refuige et mansion pour recheuoir toutes gens de valeur » (Oxford, fol. 55, 55 v°). Cette louange française dut plaire au marquis, puisqu'il se flattait d'avoir rapproché le roi de France et le duc de Bourgogne, au moment de la paix d'Arras (1414), et qu'il avait bon souvenir des artistes parisiens (2). La mélodie en est ferme. L'introduction solennelle d'abord, se poursuit d'un rythme aisé. Les interludes ont la même fluidité, avec un peu plus de recherche. En cette pièce, paraît non seulement le mi bémol, mais le la bémol. Nicolas, dont les vertus sont exaltées ici, fit périr en 1425 sa femme Parisina : *Invidia inimica* (Bol. univ., fol. 51 v°-52) à 4 voix pourrait évoquer ces drames qui déchiraient les familles de la noblesse. Le chant est sobre, voisin de la déclamation, et réservé au soprano seul. Les instruments préludent par une phrase qui tombe lourdement, leur

(1) *Compte-rendu* du congrès de Liège (1930). *L'exécution musicale*, p. 63 (voir la photographie après la p. 56).

(2) Mirot, *Autour de la paix d'Arras* (*Bibl. de l'éc. des chartes*, 1914, pp. 260-263). V. aussi plus haut, p. 65.

interlude est entrecoupé, et le postlude est attristé par les bémols du mi et du la. A la sévérité de cette malédiction pour les jaloux s'oppose la douceur du *Donna, i ardenti ray*, dont la mélodie facile a des retours si caressants (Oxford, fol. 73). *Quel fronte, signorille* (composé à Rome) est du même sentiment (ibid). Complétée par quelques mesures, cette pièce est devenue *Craindre vous veuil* (*D. T. Ö.*, VII, p. 250), et les initiales des vers la dédient à Caterine Dufay. Est-ce par considération pour le poète, que le musicien traite avec un peu plus d'apprêt *Vergine bella* de Pétrarque ? Mais quelques efforts de contrepoint n'en gâtent pas la candeur affectueuse, et la vocalise, le tour contemplatif, l'accompagnement d'accords brisés sont, dans le passage *Amor mi spinge*, d'une pure, d'une éternelle « italianité » (1).

Un motet à saint André, l'évêque de Patras (*Apostolo glorioso*, D. *T. Ö.*, XL, p. 22) est encore un cantique italien. Cependant, le *tenor* en est latin, et emprunté à la liturgie (*Andreas, Christi famulus*). Il est exposé 2 fois, et le premier et le second dessus l'ornent chacun d'une figuration assez ductile et particulière. Le mot *introitus* désigne le prélude, où 2 des instruments jouent tour à tour le même ample motif. Cette indication est fournie aussi avant le *Recordare, virgo mater*, de Joh. de Lymburgia (Bol. 37, n° 294). Au commencement de son *Ave, virgo*, J. Franchois spécifie que la *trumpetta* soutiendra l'*introitus* (*D. T. Ö.*, XL, p. 19). Dans le motet de Dufay, l'allusion à la ville de Patras pourrait suggérer que cette œuvre fut destinée à Pandolfo Malatesta, l'oncle de la malheureuse Cleofe. Après avoir occupé le siège de Coutances de 1418 à 1424, ce prélat gouverna le seul diocèse catholique de la Grèce. L'hymne à la paix *Supremum est mortalibus* fut sans doute écrit quand Sigismond vint à Rome au printemps de 1433. A son entrée, les clercs marchèrent devant lui en chantant, et une quantité d'instruments retentirent dans le cortège (2). Le pape qui est mentionné en cette pièce, Eugène IV, fut élu en 1431. Quand l'empereur Sigismond passa dans les rues de Rome sur son cheval blanc, il était fier d'être acclamé comme le roi des Romains. Par ses points d'orgue, Dufay marque les noms des souverains. Ils ont rétabli la concorde entre les peuples : Venise et Florence venaient en effet de se réconcilier avec le duc de Milan, mais Eugène et Sigismond n'étaient pas les auteurs uniques de ce rapproche-

(1) Cette œuvre a été publiée par M. Van den Borren (*Guillaume Dufay*, 1926, p. 305).

(2) Lettre du Pogge, citée par Baluze (*Miscellanea*, III, 1742, p. 184).

ment. La facilité mélodique du compositeur se manifeste dans les périodes traitées « au faulx bourdon ». Certaines phrases, en particulier ce qui précède la belle invocation *o sancta pax*, semblent réservées aux instruments, puisqu'elles sont dépourvues de paroles. Mais Dufay exige parfois d'un chanteur la même continuité d'émission, que d'un ménestrel : par exemple quand il interprète si justement par une vocalise l'infinitif *orna-re*, ou bien quand il figure *collesque sua-ves* (*D. T. Ö.*, XL, p. 24). Quelques œuvres encore ont été préparées pour les cérémonies pontificales. *Balsamus et munda cera* (1) se rapporte à la confection des figurines en forme d'agneau que le pape distribuait le mardi de Pâques, la 1re et la 7e année de son règne. Ce motet serait donc de 1431, Eugène IV ayant été élu le 3 mars. Des épisodes vifs et bien façonnés sonnent comme des interludes, étant dépourvus de paroles. Il y a beaucoup de grâce aussi et même de gaieté, dans les mélodies asservies à des mots. Le *tenor* seul est lent, entrecoupé, et soumis à l'artifice d'une reprise rétrograde. Le motet *Nuper rosarum flores* (*D. T. Ö.*, XXVII, 1924, p. 25) est une des dernières œuvres que Dufay produisit pendant sa carrière italienne. Il la fit pour la consécration de *Santa Maria del Fiore*, qu'Eugène IV bénit à Florence le 25 mars 1436. La cérémonie fut ordonnée avec magnificence. En grand nombre, les joueurs d'instruments à cordes et à vent défilèrent dans la procession. A l'élévation, leurs symphonies remplirent la basilique. Pendant l'office, quand les chantres cessaient, leurs concerts reprenaient (2). Dufay put donc recruter aisément des *pifferi* pour alterner avec ses choristes, et des trompes pour soutenir d'un long souffle les notes de l'introït *Terribilis est locus iste* (3). Ce *tenor*, traité en canon, formulé sous les lois de mesures différentes, suffit à fonder le motet. Mais la force massive et grondante avec laquelle l'artiste étranger traduit les mots du rituel ne pouvait être acceptée par les Florentins que passagèrement. Ils n'ont point construit leur temple pour y loger un Dieu menaçant. Avant même d'exhorter à la crainte, et comme pour ajouter aux guirlandes prodiguées à l'entrée de l'église,

(1) Ces paroles furent jointes à l'envoi d'*Agnus Dei* que fit Urbain V à Jean Paléologue (Du Cange, *Gloss.* au mot *Agnus*).

(2) Haberl, *Bausteine für Musikgeschichte*, III, *Die römische Schola Cantorum*, 1888, p. 34.

(3) En 1415, le *sonator ceramelle*, ainsi que le joueur de bombarde, étaient des Allemands. 4 autres ménestrels, cités en 1445, avaient la même origine (L. Cellesi, *Documenti per la storia musicale di Firenze*, dans la *Riv. mus. it.*, XXXV, 1928, pp. 574-5).

Dufay s'introduit dans le sanctuaire de « la fleur », en célébrant un miracle des roses (*Nuper rosarum flores*) (1). Il commence à deux voix, mais c'est la cantilène du soprano qui règne ici, comme dans les autres épisodes en duo qui interrompent la citation liturgique, et comme dans les passages où la prière du peuple semble triompher de l'oracle grégorien. Dans un autre intermède, cependant, la vocalise est traitée en canon (*O... ratione*). Près de la fin (après *domini tui*), ne serait-ce pas l'orgue qui laisse un peu de relâche aux choristes ? Le musicien aurait ainsi assemblé tous les *grata beneficia* dont il disposait, pour faire tolérer les accords sombres et saccadés dont ses basses accompagnent la longue clameur du plain chant. Mais cette diversité même serait archaïque en cette œuvre déjà chargée de tradition (2). Il est significatif que Dufay célèbre l'accomplissement du plan de Brunelleschi par une musique d'ancienne structure. Aussi bien, sa louange du pape Eugène (*Ecclesiae militantis*) fut-elle préparée selon le vieil usage (*D. T. Ö.*, XL, p. 26).

D'autres motets encore ont été destinés à un auditoire italien. La pièce où saint Sébastien est supplié de préserver Milan de la peste est ordonnée avec intelligence, et les phrases y sont bien balancées. Le commencement est un canon pour les deux dessus. Quand le *contratenor* intervient, ces deux voix l'accompagnent d'un contrepoint facile qu'animent des changements de mesure. Le *tenor* ne paraît que pour ajouter de la solennité à l'*Amen*, où vocalisent les trois autres parties (Oxford, fol. 31 v°-32). A saint Nicolas de Bari s'adresse une prière peut-être plus vive (*O gemma*, Oxf., fol. 130 v°-131). Le *tenor* dont la ligne grégorienne (*Beatus Nicolaus*) est morcelée par des silences, y est deux fois énoncé, selon des mesures différentes. Un hommage latin à la ville de Florence (*Salve, flos Tuscae*) a, pour *tenor*, *Viri mendaces* (3).

Sans que l'on puisse en fixer la date, un *Sanctus papale* auquel se relie un *Agnus*, témoigne de l'industrie nécessaire pour prolonger le chant pendant les interminables cérémonies pontificales (*D. T. Ö.*, VII, p. 148 et p. 153). Comme le *Sanctus* est proche de la consécration, l'*Ave verum*

(1) Eugène IV avait offert la « rose d'or » à cette église.

(2) Voy. H. Besseler, *Erläuterungen zu einer Vorführung ausgewählter Denkmäler der Musik des späten Mittelalters* (*Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst*, 1926, p. 144).

(3) L'auteur s'y nomme (*Guillermus... natus... ipse Fay*). V. l'étude magistrale de M. H. Besseler (*Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, dans le *Handbuch der Musikwissenschaft* de M. E. Bücken, p. 206).

corpus y est inséré. L'identité de mode avec l'intonation grégorienne de ce *Sanctus* aurait permis quelques allusions à la mélodie de l'antienne; mais les souvenirs en sont déguisés. L'interprétation est très large. Les deux textes commentés sont cependant suffisamment rappelés pour que, tour à tour, on les reconnaisse ou les confonde : subtilité fort musicale. L'incertitude de cette glose la préserve déjà d'être monotone. Par la disposition des voix, la sonorité en est très diverse. Non seulement les versets successifs sont construits tantôt à 2, à 3 ou à 4 parties, mais la règle absolue du nombre n'y est pas observée : dans un duo, quelques notes supplémentaires illustrent le mot *virgine* par le rayonnement du faux bourdon, et l'*Osanna* inséré dans un trio est soudain renforcé par deux dessus auxiliaires. L'*Agnus* semble d'abord moins expressif, mais le soprano y est d'une remarquable ampleur mélodique sur un *tenor* liturgique direct, puis rétrograde.

C'est encore aux années italiennes que se rapporte un *Credo* à 4 voix, à la fin duquel (Bol. 37, fol. 37 v°38; Cambrai, 6, fol. 9 v°-10) un *Amen* très animé et orné de hoquets, contient un épisode syllabique, avec paroles latines soulignées par ce texte de chanson (omis dans la copie de Cambrai) :

La villanella non è bella, se non la dominica (1)

En ce *Credo*, les deux voix supérieures seules sont pourvues de paroles. Le chant s'y écoule en grandes ondulations, et selon le cours de la gamme de fa. Souvent, ces périodes commencent sur la quinte et comprennent successivement toutes les notes, jusqu'au bas de l'octave (*per quem; et incarnatus est*, au premier soprano : *et in spiritum; resurrectionem*, aux 2 voix). La formule ascensionnelle correspondante est employée aussi, avec moins d'ampleur. Ce flux modal et ce reflux ne sont guère interrompus que par les répétitions de notes nécessaires à l'énoncé des mots. Les rares motifs qui prennent figure en ce perpétuel balancement, ne sont que dentelures des lignes essentielles (*qui ex patre*), fragments d'arpèges (*et apostolicam*), ou boucles de cadences. Quant aux imitations, limitées aux deux voix principales, il est rare que le jeu en soit poussé bien loin. C'est dans l'*Amen* seulement, que le *tenor* en propose le sujet. Il y intervient même par une facile répétition. Ici, la consonance ultime est précédée par un accord où la sensible de la domi-

(1) Cf. Fr. Vatielli, *Arte e vita musicale a Bologna*, I, 1927, p. 12.

nante est doublée à l'octave : Loqueville procédait ainsi, et la même pratique, assez commune alors, est admise dans la conclusion d'un *Et in terra* dont l'attribution à Dufay a été contestée (1). Un *Et in terra* sans nom d'auteur se rattache musicalement à ce *Patrem* (Cambrai, 6, fol. 2 v°-3).

Sans avoir la prétention d'établir la chronologie complète des œuvres de Dufay, on peut supposer que les fragments de messes copiées sous son nom dans les manuscrits de Bologne déjà cités, sont antérieurs à son retour définitif à Cambrai. Reçu chanoine le 12 novembre 1436, il était encore à Bologne en 1437 (2), et il fut mandataire du chapitre au concile de Bâle, désigné le 7 avril 1438 (Cambrai, ms. 1057, fol. 39 et fol. 66 v°). Les compositions de ce genre sont, en général, écrites simplement et le tour mélodique en est fort agréable. Les lignes diatoniques habituelles du soprano y sont parées d'inflexions, modelées par des retours, détendues par des redites. Un *Kyrie* à 3 voix du 2e ton (Bol. 37, n° 10) et l'*Et in terra* qui le suit (3) captivent par ce discours tout uni, auquel les impulsions ou les langueurs de la mesure prêtent grâce et diversité, et où le contrepoint est quelquefois rehaussé par des essais d'imitation. Un *Sanctus* du même recueil (n° 21), est relativement assez massif. Par le trope qui y est inséré (*qui januas*) il s'apparente à un *Sanctus* de Loqueville (v. plus haut, p. 56). Des interludes s'y rencontrent, comme dans la pièce citée précédemment. Mais ici les transitions instrumentales sont entièrement soumises à l'évolution, modique d'ailleurs, du soprano : dans l'*Et in terra*, chaque voix y prenait part, et l'analogie rythmique ou mélodique des motifs assurait l'unité de tels épisodes, et en déterminait le caractère. Dans un *Patrem omnipotentem* (éd. citée, p. 73), les deux parties sans paroles qui accompagnent le dessus vocal proposent ou répètent aussi les figures appliquées sans scrupule de métrique. La diction a plus d'ampleur dans un *Et in terra* (éd. citée, p. 81). Mais Dufay est guidé, là, par la mélodie liturgique (messe de la Vierge). Il l'orne d'abord au soprano, mais cesse bientôt de la traiter à 3 voix. Ayant commencé par entretenir un dialogue, verset par verset, entre le chœur de polyphonie et la monodie rituelle des chantres, il ne garde plus comme objet de son travail, que les indications supplé-

(1) Voyez plus haut, p. 59.

(2) Fr. Baix, *La carrière bénéficiale de G. Dufay* (*Bull. de l'inst. hist. belge de Rome*, 1928, p. 271).

(3) Publ. en *D. T. O.* vol. 61, 1924, p. 71.

mentaires des tropes. Il en accroît la solennité par des points d'orgue, et en renforce même l'harmonie en ajoutant une quatrième partie à quelques accords. Dans l'*Amen* seulement, le soprano en revient à la mélodie grégorienne (1). Dans un *Patrem* (éd. citée, p. 76) c'est avec deux soprani qu'alterne l'ensemble des 3 voix. Là encore paraît le souvenir de Loqueville.

Parmi les chants religieux conservés dans le manuscrit de Bologne (37, n° 190), un *Et in terra* se distingue par la mention française « de quaremiaux ». Le texte y est rapidement articulé par le soprano. Le *contratenor* et le *tenor* (la voix la plus grave), sont dépourvus de paroles. Une seule phrase répétée sept fois par le *tenor*, soutient toute la composition. Cette phrase est redite selon des mesures différentes, et par là déguisée comme il convenait de l'être à la veille du carême. Il y a de l'irrévérence en cette allusion à l'usage profane. Mais, pour le badinage de ce titre et de l'explication qu'il suggère, Dufay aurait pu être félicité par les princes qui assistèrent à la messe de Chambéry le mardi gras (jour des « quaremiaux ») de 1434. Ils devaient achever leur journée en dansant, munis de « faux visages ». La veille, ils avaient entendu les chapelains que le duc de Savoie avait réunis en grand nombre, pour fêter le mariage de son fils Louis, comte de Genève, avec la fille du roi de Chypre (2). Le chef de ces musiciens était alors Dufay, qui délaissa le chœur papal d'août 1433 à juin 1435.

Parmi d'autres pièces appartenant à des messes, un *Kyrie* à 3 voix (Cambrai 6, fol. 4 v°-5) laisse encore la prédominance au soprano. Mais les lignes en sont agencées avec une volonté remarquable. Elles dépassent d'une quarte les limites du mode et ne sont pas abandonnées à l'entraînement de la solmisation (3).

L'intention de conférer l'unité aux différentes parties d'une messe est révélée par l'identité des phrases initiales, en des *Et in terra*, *Patrem* et *Sanctus* à 3 voix (Bol. 37, fol. 34, 36, 20 et 22). Les mêmes ressemblances rattachent l'*Et in terra* et le *Patrem* pour 4 voix (Cambrai 6, fol. 2 v°-3, et 5 v°-6) qui ont été déjà cités, et 2 autres pièces

(1) Cf. Rudolf Ficker, *Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices*, dans les *Studien zur Musikwissenschaft* dirigées par G. Adler, XI, 1924, pp. 29-34.

(2) *Chronique de Jean Lefèvre*, éd. Morand, II, 1881, pp. 287 et 295-296.

(3) Éd. par M. Besseler (*Zwölf. geistl. und weltl. Werke* de Dufay; *Das Chorwerk* n° 19, 1932, p. 13).

analogues (*Ibid.*, fol. 10 v°-11, et 13 v°-14 : cf. l'index thém. des mss. de Trente, n°s 8 et 9). Un *Sanctus* et un *Agnus* (même index, n°s 1368 et 1567) se rapportent aussi l'un à l'autre. Toute une messe à 4 voix est édifiée sur le *tenor* de la chanson *Se la face ay pale* (*D. T. Ö.*, VII, p. 120; cf., p. 251, l'original français traité aussi par Dufay). En beaucoup de fragments antérieurs, Dufay introduit le style profane dans sa musique pour la messe. Quand il écrit à 3 parties par exemple, il lui arrive de procéder comme dans la ballade, où les voix graves n'ont qu'une tâche subalterne. Ici, le contrepoint est modelé par un travail plus patient : dans les premières mesures du *Kyrie*, la basse même procède avec magnificence. Mais le soprano, en sa phrase charmante et un peu inquiète, n'a point renoncé au siècle. C'est par la même chute mélodieuse que Dufay annonce *Las, que ferai-je* (Stainer, p. 146). Chaque division de la messe commence par cette allusion habilement incomplète à la gamme d'ut. Le plus souvent, le *contratenor* seul y adhère, pour qu'elle soit plus distincte, et cette figure inoubliable reparaît encore à peine voilée en maint autre passage. Par ces redites, éclate la résolution de tout rapporter à un seul principe. La courbe aux agréables replis a été ordonnée, en effet, d'après les premières notes du *tenor*, de ce *tenor* qui plus secrètement, mais presque sans trêve, gouverne le développement de l'œuvre entière. Partagé entre le premier et le dernier *Kyrie*, il est exposé deux fois dans le *Gloria*, trois fois dans le *Credo*. Dans le *Sanctus* et dans *l'Agnus* il subit la même interruption que dans le *Kyrie*. Avec beaucoup d'adresse, Dufay a préparé les épisodes libres. S'ils sont à 2 voix, la seule condition d'associer alternativement le soprano et l'alto, puis l'alto et la basse, enfin la basse et le soprano, y introduit déjà de la variété. Le *Christe* et le deuxième *Agnus* sont ainsi disposés. Ils se terminent d'ailleurs en trio, le premier par un faux-bourdon, l'autre par du contrepoint. La recherche de symétrie est assez fréquente en cette messe où l'auteur ne semble d'abord viser qu'à dessiner avec une incessante nouveauté : dans le *Sanctus*, le soprano et la basse, dans le *Benedictus*, le soprano et l'alto, dans le deuxième *Agnus*, le soprano et la basse procèdent en canon. Mais la rigueur n'est que temporaire chez ce maître des effusions faciles. La gamme qu'il n'achève pas en son thème principal, apparaît souvent totale, sous des broderies qui en dissimulent à peine le tracé. Le soprano la descend et la remonte aussitôt dans le *Gloria* (mes. 244) et dans le *Sanctus* (mes. 63). A la fin du *Credo* (mes. 262), la basse la dirige toute simple du haut jusqu'en

bas, tandis que le soprano la reprend en l'ornant. La courte fanfare qui retentit dans la chanson est admise aussi dans la messe. Elle y salue la royauté de l'église universelle (*sanctam catholicam*) et retentit avec moins de solennité, et coupée de hoquets, à la fin du *Gloria* et du *Credo*.

La publication de la messe *Caput* (1) permet d'étudier aisément les ressources du développement chez Dufay. On sait, par les comptes de Cambrai, que le *Kyrie* de cette messe fut transcrit sur de « nouveaux livres » en 1463, ainsi que la messe de même auteur *Ecce ancilla Domini*. L'origine du *tenor* qui la gouverne est encore ignorée. Le sujet devait cependant en être assez répandu, puisqu'Ockeghem et Obrecht l'ont aussi élaboré. Peut-être en découvrira-t-on la mélodie dans l'office de quelque martyr décapité, particulièrement honoré dans le très vaste diocèse de Cambrai. Aussi bien, la dévotion de Dufay à saint André permettrait d'imaginer qu'il établit sa composition sur un des cantiques latins par lesquels fut célébrée la translation du chef de cet apôtre. Patras ayant été menacée par les Turcs, la relique fut apportée à Rome en grande cérémonie, le jour des Rameaux de 1462. La ville retentit alors de chants et de symphonies (2).

La longue mélodie que fournit le *tenor* de cette messe, suffit au *Kyrie*, mais est épuisée deux fois dans le *Gloria*, le *Credo* et l'*Agnus*. Ces répétitions, tout d'abord, se distinguent par l'usage successif du temps parfait (3 semibrèves par mesure) et du temps imparfait (deux semibrèves). Analogie dans les formules par lesquelles sont mesurées les données, ainsi que dans les données mêmes. Si d'ailleurs la lente variation du *tenor*, de laquelle tout dépend, risquait de passer inaperçue, d'autres signes d'affinité rendraient manifeste le rapport que Dufay a institué entre les différentes parties de sa messe. Car l'agréable prélude que le soprano et le *contratenor* ont façonné dans les premières mesures du *Kyrie*, se renouvelle au commencement de chaque pièce. Il y a ainsi deux degrés dans la révélation de l'enchaînement que l'auteur a minutieusement réglé. Ce principe de continuité observé, il n'avait plus qu'à prendre soin d'être divers. Pour y parvenir, il semble qu'il se soit refusé le secours de l'improvisation, et qu'il ait renoncé aux élégances vulgaires. Point de phrases où l'harmonie s'écoule avec une suavité trop

(1) *D. T. O.*, XIX, 1912, p. 17.

(2) J. Gobellinus, *Pii secundi commentarii*, 1584, pp. 352-367.

facile, point de lignes étrangement rompues, mais utilisation réfléchie des quatre voix, fréquemment opposées deux par deux, ou conduisant vers la cadence lointaine par un contrepoint travaillé.

Les conclusions sont vigoureusement affirmées (*Gloria*, mes. 84-89), mêlées parfois d'accords de septième ou de quarte et sixte (*Sanctus*. mes. 21 et 75). Jamais sans doute Dufay n'a plus richement inventé qu'en cette messe. Il y admet cependant quelques réminiscences, mais choisies : ainsi, le soprano de l'*Osanna* (p. 38) répète l'allègre motif de *Franc cœur gentil* (cf. p. 44, mes. 68).

Dans la messe *Ecce ancilla Domini*, l'essor des mélodies est aussi bien favorisé par les impulsions du rythme, que par l'attraction tonale. Reconnaissables dans les duos par lesquels commence chaque fragment de la messe, les premières mesures du *Kyrie* semblent promettre que toute cette musique sera nerveuse et claire. Simple d'ailleurs, même quand deux voix au *Benedictus* concertent en canon. Car c'est encore à la logique de la gamme, que Dufay soumet le mouvement des lignes associées. A la fin de l'*Osanna* il montre comment, dans une alternative de tension et de rémission, il sait prendre l'échelle modale pour sujet de contrepoint (Bruxelles, Bibl. roy., ms. 5557, fol. 57 v°-58). En cette œuvre sans doute tardive, la solidité harmonique est quelquefois remarquable : recherche de plénitude ajoutée à la recherche du trait.

C'est la variété que louait Tinctoris dans la messe *L'omme armé* de Dufay (*Liber de arte contrapuncti*, l. III, c. 8). Dans le *Kyrie*, cette qualité se manifeste par une continuelle création de mélodies, où la grâce est sans cesse renouvelée. Et la diversité des figures et des mouvements entretient un contraste perpétuel avec un *tenor* morne et rude, qui sans doute sert ici pour la première fois de sujet à une messe (1). Trois voix sont engagées au service de l'imagination, pour voiler ce thème pesamment raisonnable, ou pour détourner de l'attendre, avant qu'il survienne. Dans les jeux en dialogue (voyez le *Christe*), aussi bien que dans les épisodes plus denses, le *superius* l'emporte par une infatigable faconde. Tantôt, l'abondance y lasse ou elle y prévient tout désir, et tantôt des avances entrecoupées y raniment la curiosité. Comme pour affirmer

(1) J. Tiersot, *La chanson populaire en France*, 1889, p. 453. Voir pour le texte de la chanson O. J. Gombosi, *Bemerkungen zur L'homme armé-Frage* (*Z. f. Mw.*, X, 1928, p. 612).

que ce discours n'est tissu que de fantaisie, les velléités d'imitation au commencement du dernier *Kyrie,* tombent aussitôt qu'aperçues.

Bien que l'*Et in terra ad modum tubae* ait été recueilli déjà dans un manuscrit d'Italie, peut-être l'allusion instrumentale qu'il contient se rapporte-t-elle à une particularité de Cambrai. A l'horloge de la cathédrale, les heures étaient annoncées par un automate en figure d'ange, qui semblait souffler dans une trompette. D'après un compte de réparation à cette mécanique, c'est par 4 tuyaux qu'elle émettait sa fanfare (1). Quatre notes ont suffi pour former les 2 parties d'accompagnement. Là-dessus, deux voix d'enfant entretiennent un canon, dont la gamme d'ut fournit les éléments (*D. T. Ö.*, VII, 1900, p. 145).

Les prières à la Vierge ont assez souvent inspiré Dufay. Il en a parfois présenté le texte avec une extrême simplicité. Un *Ave regina* (Oxf., fol. 62) où les 3 voix sont fréquemment associées en faux-bourdon n'a un peu d'animation que par les cadences du soprano. C'est aussi le dessus qui est actif en *Flos florum*, mais ici l'abondance et la diversité des traits entretient l'enthousiasme des louanges (2). Dans *Inclita stella maris* (Bol. 37, fol. 195 v°-196), le musicien a cru méritoire de s'évertuer à résoudre un canon. Le premier soprano en propose la figure. Sous cette contrainte, les motifs ont pourtant de l'ampleur ou de la vivacité. Le travail est assez serré dans *Anima mea liquefacta est* où les deux voix supérieures annoncent la mélodie principale qui, exposée à la basse, est un chant liturgique. L'*Ave virgo* à trois voix est aussi établi sur un *tenor* rigoureux duquel dépendent la ligne bien balancée du dessus et les accents du *contratenor*. Dans l'*Alma redemptoris mater*, à 3 voix, la mélodie grégorienne paraît au soprano, avec quelques vocalises (*stella, prius*), et des accords solennels soutiennent les invocations finales (3). L'*Ave regina* que Dufay aurait voulu entendre au moment de mourir est fondé sur le texte rituel, articulé par le ténor. Mais d'abord le soprano et l'alto, puis l'alto et la basse saluent la reine des cieux librement et tendrement. Ces épanchements de la prière personnelle se changent en appels anxieux quand l'auteur se recommande à

(1) Le document est de 1459, mais se rapporte à un état de choses antérieur (cf. *L'exécution musicale*, dans le *Compte-rendu* du premier congrès de la Soc. internat. de musicologie, 1930, p. 63).

(2) H. Besseler, G. Dufay, *Zwölf geistl. und weltl. Werke*, 1932, p. 5.

(3) Ces compositions ont été publiées dans les *D. T. O.*, XXVII, 1920. L'attribution d'un *Salve regina* (*D. T. O.*, VII, p. 178) à 4 voix a été contestée dans un travail analytique remarquable (K. Dèzes, *Z. f. Mw.* X, p. 327).

la Vierge, se désigne à elle par son nom, dit sa détresse, et assombrit par un bémol imprévu le mode ecclésiastique régulier (1).

Ces motets solennels ou émouvants avaient été préparés dans l'accomplissement du devoir quotidien. Comme un serviteur qui pare l'autel selon la couleur du jour et le degré de la fête, Dufay a diligemment orné les chants de l'ordinaire et les a pourvus d'un accompagnement suave et discret. Dans ses hymnes en faux bourdon, il respecte la mélodie liturgique assez pour la laisser reconnaissable, tandis que l'effusion musicale de sa piété l'entraînerait à embellir outre mesure le sujet. Élégantes et prudentes, ses gloses ondulent au-dessus des accords uniformes. C'est là qu'il est le plus facile de saisir quels sont les éléments rythmiques et linéaires de ses variations. En d'autres hymnes, où le *superius* produit aussi la ligne essentielle, il y a plus de liberté dans l'accompagnement. Les mouvements du *tenor* sont remarquables dans *Hostis Herodes* (*D. T. Ö.*, VII, p. 162). Il en est de même pour cette voix et pour le *contra*, dans *Vexilla regis* (*ibid.*, p. 168). Sans doute à cause de leur simplicité, ces pièces ont été conservées en plusieurs manuscrits.

Dans les *Magnificat*, l'indigence des données psalmodiques est telle que l'interprète se condamnerait à la monotonie s'il se réduisait à les énoncer. Deux de ces cantiques ont été publiés (*ibid.*, p. 169 et p. 174). Certains versets, il est vrai, sont traités avec fidélité. Mais l'harmonie pleine ou le « faulx bourdon » y prennent une valeur de contraste, après les phrases où chacune des 3 voix poursuit un discours fleuri, ou après les épisodes à deux parties qui commencent en imitations. Un *Magnificat* inédit (Montecassino, ms. 871, fol. 42 v°-44), a été ménagé avec le même souci d'opposer au jeu des lignes fuyantes (*Et exultavit* en duo) la masse des accords fermes (*Quia respexit* à 4 parties) après un exorde harmonieux et agréablement cadencé.

Des emprunts au plain chant apparaissent encore, outre ceux qui ont été déjà signalés, en des fragments de messes. Dans un *Kyrie de apostolis* (*D. T. Ö.*, XXXI, p. 80), le soprano gouverne le faux-bourdon en ajoutant bien peu de chose à la cantilène usuelle. Il en est de même pour un *Et in terra* (p. 81) où un contrepoint à 3 voix alterne avec la monodie des chantres (messe de la Vierge). Un procédé semblable est employé dans un autre *Et in terra* (*D. T. Ö.*, VII, fac-simile n° IX).

(1) Ed. par Haberl, *Bausteine*, 1888.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

Planche VII. — Collection particulière. Ecole flamande. Sur le livre est copié le Motet de Walther Frey, cité plus haut. La même musique est inscrite sur une banderole dans une réplique de la même peinture (*Bollettino d'Arte,* 1924-5, p. 158).

Une allusion grégorienne se distingue aussi dans un *Kyrie* de la messe de Saint-Jacques (1) et le titre de la messe *Ave regina* indique suffisamment que l'antienne connue en détermine l'unité (2).

Parmi les chansons de Guillaume Dufay, il en est une où il se rit du code et de la musique, *Juvenis qui puellam nondum septennem duxit* (3). Le style judiciaire y est tourné en ridicule par cet étudiant en décret qui prononce *Mandamus* avec gravité, déclare majestueusement *Contra vos arguitur*, et sait expédier les considérants en faux-bourdon. Cette recherche du comique est bien rare chez le compositeur. Ce qui semble dominer dans ses chansons, ce sont les plaintes d'amour. *Se la face ay pale, la cause en est amer; Ci languis en piteux martire; Je donne a tous les amoureux, pour estrines une soussye.* Il évoque les peines de la captivité (*Puisque celle qui me tient en prison*), de la médisance (*Je n'ai doubte*), de l'injustice (*Belle, que vous ai-je mesfait ?*), de l'absence (*Pour ce que veoir je ne puis*) (4) qui est mortelle (*Helas, et quant vous verray*, Bibl. nat., fr. nouv. acq. 6771, fol. 89 v°). Il connaît la douleur d'être percé par un « dart pénétratif » (*ibid.*, fol. 98). Il célèbre la patience (*J'atendray tant qu'il vous playra*) et la fidélité (*J'ay mis mon cuer*). Mais il sait aussi louer *La dolce vista del tuo viso* (Bibl. vat., Urb. lat. 1411, fol. 11 v°-12), *L'alta belleza tua* (Oxf., fol. 40 v°), et il admire la « belle, plaisant et gracieuse, gente de corps et amoureuse » (*ibid.*, fol. 91 v°). On croirait qu'il a chanté la chronique de sa tendresse gémissante ou comblée, et l'on admettrait volontiers qu'il a terminé par des actes de renoncement, *Je ne puis plus ce que j'ai pu*, et *Je ne suy plus tel que souloye*, étant devenu « viel et usé ». « Et m'ont les dames refusé, car plus servir ne les porroye... jeunesse me fault et monnoye ». Il aurait même eu le courage d'écrire : *Je prens congié de vous, amours;... adieu vous dy, plus n'ay de cours* (ms. 6771, fol. 109 v°). Mais cette *Confessio amantis* est feinte, du moins en grande partie, et les aveux en ont été rédigés par procuration. À la vérité, les vers de *Craindre vous vueil* rapprochent, par acrostiche, les noms de Caterine et de Dufay. Mais, en *Mon cuer me fait tous dis penser*, le

(1) A. Schering, *Gesch. der Mus. in Beispielen*, 1931, n° 39.

(2) Cf. H. Besseler, *Die Mus. des Mittelalters* etc., p. 216, où est cité un passage important.

(3) Transcrit par J. Wolf (*Gesch. der Mensural-Notation*, III, 1904, p. 86).

(4) Ces chansons ont été analysées par M. Van den Borren (*Dufay*, 1926).

même artifice associe Maria et Andreas. En *Las, que feray* d'autre part, il semble que ce soit une amante abandonnée qui parle.

De même, il ne s'engageait que par jeu dans ces chants d'étrennes où il se voue de cœur, de corps et de biens à une maîtresse élue pour l'année. Le sentiment personnel est sans doute plus actif en ses chants de mai. Et cependant il y travaille aussi sur commande : *Je veul chanter de cuer joyeux* (Oxf., f° 33 v°) est, d'après les initiales des vers, l'hommage d'un certain Jehan de Dinant à celle qu'il aimait (1). Mais il lui suffit d'annoncer « le temps joly » (*Hé, compaignons*), pour chasser « merancolye » (*Ce moys de may*) et faire danser son contrepoint. De « *cuer gay* », il convie à réciter « ballade gracieuse » quiconque veut gagner, en ce premier jour de mai, le « nom de vrai amant » (*Ce jour le doibt*). Le « prince d'amours » est cité dans cette chanson qui est ainsi un témoignage des offrandes poétiques et musicales dues à la « cour amoureuse » au commencement de mai (2). En *Resvelons nous*, il invite les amoureux à chanter un virelai pour leur dame, en allant au bois « cueillir le may ». Il accompagne leur marche d'un refrain rustique : « Allons en bientôt au mai », courte psalmodie qu'il répète obstinément et qu'il multiplie encore par un canon.

Par cet heureux mélange de rigueur et d'abandon, Dufay prouve qu'il aime à construire, d'abord, étant certain de pouvoir ajuster ses phrases les plus souples sur les raisonnements les plus sévères. A l'inverse, dans *Par droit je puis*, la *fuga* est entretenue par des motifs mélodieux, tandis que l'accompagnement n'y est que soutien d'harmonie. Des imitations de moindre portée se rencontrent au commencement d'autres chansons. Elles prolongent la vigueur du premier motif, en *Franc cueur gentil*, en *Pouray je avoir*, en *Bon jour, bon mois*, en *Ce jour de l'an*. En *Navré je suy d'un dart pénétratif* (déjà cité), ce sont les notes d'un appel guerrier qui sont ainsi répétées d'abord (3). Le même appareil militaire est encore employé en *Donnez l'assault* par un facile artifice (début, et mes. 34-37) et, sans que les paroles l'expliquent, à la fin de *Se la face ay pale*. Mais les redites des différentes voix animent à propos

(1) Peut-être un parent du ménestrel Jean de Dynant qui, ayant servi les ducs de Bourgogne, reçut une pension le 25 mai 1409 étant âgé, pauvre et affaibli (*Coll. de Bourgogne*, 58, fol. 42). — Pour d'autres acrostiches de dédicace, v. E. Droz, *R. d. M.*, XXI, p. 48.

(2) Cf. *La mus... sous Charles VI*, p. 24.

(3) Un motif analogue paraît dans l'anonyme *Soufice toy, povre cuer dolereux* (Bibl. nat., ms. fr. nouv. acq. 6771, fol. 98 v°).

« chantons, dansons » en *Ce moys de may*, et le commentaire est profond quand les voix achèvent « ce fait jonesse » en reprenant un motif vif, mais attristé par le mode et bientôt alangui par le rythme (*Je me complains*).

Que les instruments aient été utilisés pour exécuter les chansons de Dufay, de nombreux préludes clairement définis le démontrent d'abord. Ces introductions sont parfois très courtes, et ne servent qu'à indiquer la tonalité. Une formule modale descendante suffit avant *Dona, i ardenti ray*. De même, une variation sur la gamme montante prépare à la plainte de *Helas, ma dame par amours*. Une mélodie fort simple et bien rythmée annonce *L'alta belleza*. Dans un de ses premiers essais, cependant, le musicien modèle sa phrase d'exorde avec plus de recherche, et la termine par des triolets (*Resveilles vous*, pour Carlo Malatesta). Il use aussi de triolets au commencement de *Passato e il tempo*. Mais, tandis que l'attention est ici excitée par la volubilité du dessus, c'est le *secundus* qui énonce le motif principal accompagné de dissonances, pour disposer à entendre *Je me complains piteusement*.

Après qu'ils ont averti, les instruments accompagnent le chant des paroles. Il est assez difficile de déterminer s'ils interviennent dans la suite de la chanson. Il serait trop simple d'assurer que tout fragment de *superius* où des syllabes ne sont pas inscrites doit être joué. En certains manuscrits, ces traits semblent libérés du texte; en d'autres, ils ont l'apparence de vocalises, développées sur la voyelle d'appui d'une désinence féminine, l'*e* muet étant rejeté à la fin du mélisme. Par analogie, il est permis, après une finale masculine, d'attribuer au chanteur la série des notes ordonnées depuis le dernier mot jusqu'à la cadence. Il faut observer aussi que des interpolations instrumentales hasardeuses troubleraient l'accomplissement de la modulation dans la phrase chantée, qui est la principale. La répartition de ces éléments divers dépend encore de la forme des pièces. Enfin, l'omission des paroles par les copistes a pu dans certains cas être arbitraire.

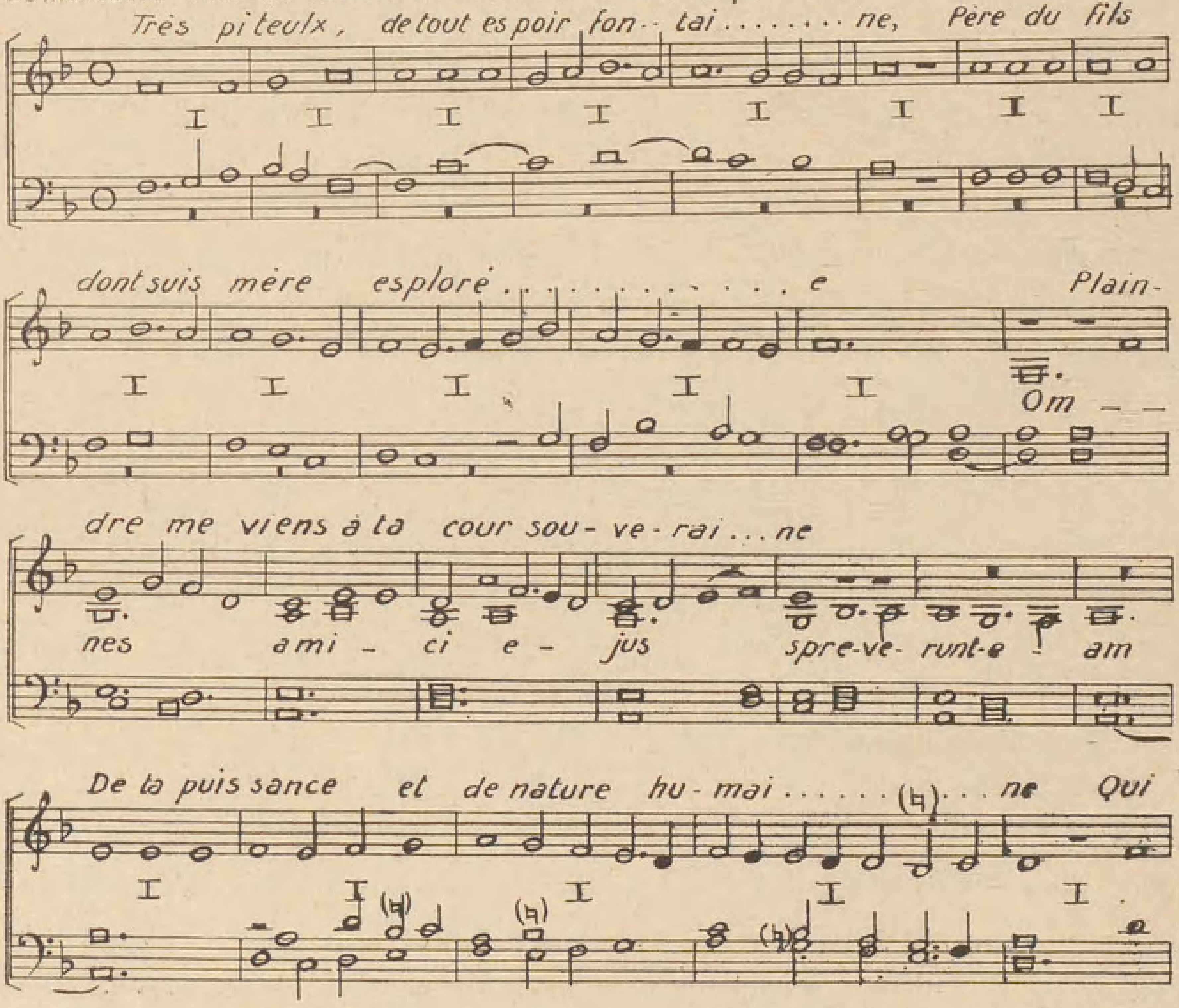
Bien que les ressources de l'exécution fussent variables, une indication du compositeur devait du moins être respectée. C'était quand il associait une « teneur » latine à un déchant en langue vulgaire. Car le rapprochement de ces deux textes avait alors une signification. Pendant le concile de Bâle, en 1435, le rondel « Ceste venue soit telle » fut agencé en contrepoint sur le *Da pacem* liturgique. Comment apercevoir l'allusion, si les syllabes des deux textes concurrents n'avaient été articulées ?

Et pourtant, *Da pacem* était sans doute en la mémoire de nombreux fidèles. Mais Dufay emploie des mélodies latines beaucoup moins connues. Son *Je ne puis plus*, avec *Unde veniet* a été déjà cité, ainsi que *Vasilissa, ergo gaude*, avec *Concupivit rex.*

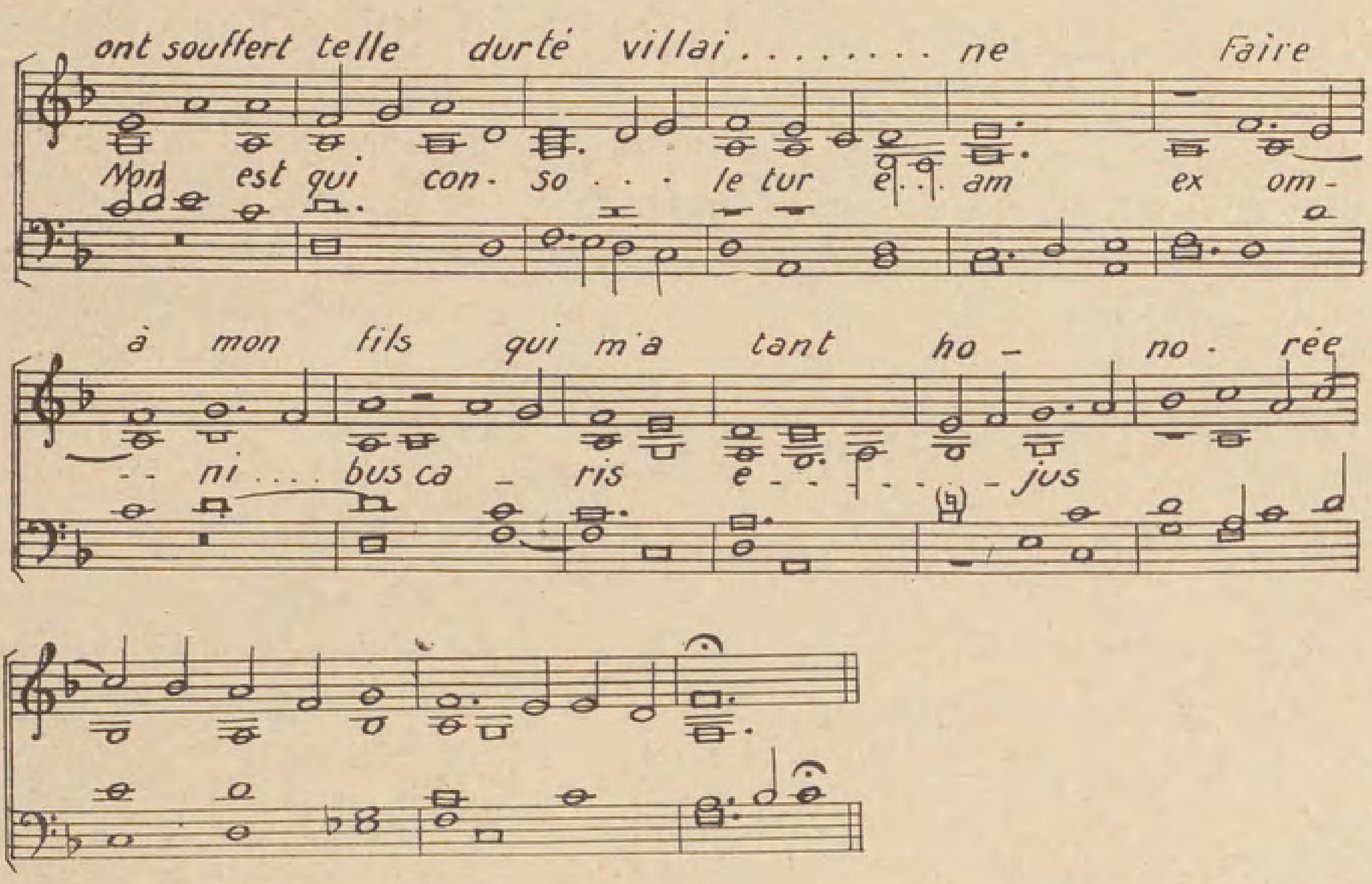
Dans *Tres piteulx, de tout espoir fontaine,* la coalition du français et du latin n'a d'efficacité que si les deux forces intelligibles se manifestent avec une égale clarté. A la supplication en langue vulgaire correspond la plainte empruntée à Jérémie, *Omnes amici ejus spreverunt eam.*

Dans le manuscrit de Florence où elle est anonyme, cette composition a pour titre *Lamentatio sanctae matris ecclesiae constantinopolitanae* (1). Elle fut chantée pendant les fêtes commandées par Philippe le Bon, pour le Vœu du Faisan, au commencement de 1454. La capitale de l'empire grec ayant été prise par les musulmans, l'église représentée par une femme vêtue de satin blanc et montée sur un éléphant vint dire sa désolation.

Lamentatio sanctae matris ecclesiae constantinopolitanae.



(1) Le nom de Dufay est fourni dans le ms. 871 de Montecassino, fol. 150 v°.



On entendit aussi pendant le banquet *Je ne vis onques la pareille.* Un « jeune fils » à la robe de velours cramoisi en prononça le dessus, et la « teneur » fut assurée par un cerf blanc à la ramure dorée, qui portait l'enfant (1). Il est probable que c'était l'œuvre de Dufay, conservée en plusieurs manuscrits et publiée en 1904 (2). La part accordée à Dufay en ces intermèdes musicaux fut sans doute plus importante. Sans risquer de lui attribuer à tort d'autres œuvres décrites par les chroniqueurs de ces journées fameuses, on tire de leurs récits des remarques fort utiles sur la manière d'exécuter une musique analogue à la sienne, même si elle ne fut pas de lui. Sur la table principale avait été placé le simulacre d'une église, avec une cloche, et 3 enfants avec une teneur y formulèrent d'abord une sorte de très plaisant *Benedicite.* Dans le même décor, il fut joué des orgues fort doucement, et des chantres y exécutèrent un motet.

Un énorme pâté avait été aussi façonné pour être l'abri de la musique profane. De là, trois douces voix modulèrent *La sauvegarde de ma vie.* Plus tard, un luth y accompagna deux bonnes voix. Le luth encore, et

(1) Bibl. nat., ms. fr. 5739, fol. 188.

(2) Anon. en *D. T. O.*, XI, p. 102. L'attribution à Dufay est dans le ms. 871 de Montecassino, fol. 29 v°.

les violes des deux aveugles qui servaient le duc de Bourgogne, soutinrent le chant de damoiselle Pacquette qui appartenait à la duchesse. Vingt-huit joueurs d'instruments enfermés en ce pâté se signalèrent tour à tour, seuls ou par groupes. La musette d'un berger résonna « moult nouvellement »; un cornet d'Allemagne, « moult estrangement »; l'ensemble de quatre flûtes, « moult mélodieusement »; la « bateure » de 3 clairons, « moult hautement ». La concordance d'un luth, d'une « douchaine » et d'un autre instrument non désigné fut très douce à ouïr. Il y eut aussi une très joyeuse aubade de 3 tambourins, et pour finir, une chasse où retentirent les trompes (1).

En toute cette musique soumise à des formes bien diverses, Dufay a gardé une singulière unité de style. Il aime à procéder par larges périodes qu'il oppose avec un sens délicat de la symétrie. Il les déroule, il les achève sur des accords provisoires, et en dirige la suite vers la note finale du mode où il écrit. Le secret de son développement n'est souvent que de différer, par de captieuses incidentes, l'arrivée à ce terme prévu, ton décisif qui est comme le *verbum* par lequel, selon Gasparino da Barzizza († 1431), il est louable de conclure la phrase littéraire. Cette abondance réglée, on croirait volontiers qu'il en connut les ressources en interrogeant les maîtres italiens de la rhétorique renaissante. Et l'ordonnance même de son discours pourrait n'être qu'une application à la musique de la doctrine professée par Barzizza. Là encore, il aurait appris que la *ratio numerorum* doit se rapporter aux affections de l'âme, d'après ce qu'elles exigent de hâte ou de gravité (2). Avec Leonardo Bruni, il aurait aussi distingué ces *concentus* que le simple langage laisse déjà percevoir, quand la voix d'un lecteur monte ou s'abaisse. Par la distribution calculée des périodes, il s'efforce peut-être de suppléer à l'absence de mouvement poétique dans le texte des messes parce que, dans un traité dédié à Battista Malatesta, la parente de Cleofe, Bruni a observé que ce défaut du rythme porte à l'assoupissement (3). Même avec le contrepoint entrecoupé du « hoquet », il essaie d'organiser comme une strophe la série des motifs alternés. Le souci du nombre se manifeste jusque dans ces passages où, comme pour accélérer la réci-

(1) Voy. la *Chronique* de Mathieu d'Escouchy, II, 1863, pp. 122-154, et les *Mémoires* d'Ol. de la Marche, II, 1884, pp. 348-363.

(2) *Opera*, éd. de 1723 (*De compositione*, p. 4 et p. 13).

(3) *De studiis et litteris*, éd. de 1642, p. 8 et p. 26.

tation dans *La belle se siet* (1), il semble avoir recours à l'élocution saccadée des « chanteurs en place » ou des *cantambanchi* diseurs de légendes, qu'il avait entendus en sa province ou pendant ses voyages.

Chanoine de Cambrai, Dufay exerça souvent le privilège de l'absence. En 1440, cependant, il était dans la ville. Le 27 juillet 1442, il assistait à l'assemblée capitulaire (Nord, G 7152, fol. 2). Le 23 octobre 1443, il désignait deux mandataires pour recevoir à Bruges les 20 écus transmis pour lui à la banque des Borromei par le marquis de Ferrare (*ibid.*, fol. 122). A l'heure de la mort, en 1444, sa mère eut la consolation de le trouver près d'elle (*ibid.*, fol. 143 v°). Pendant l'année 1444-1445, il fut maître de l'office des petits vicaires (Nord, G 1447). En octobre 1446, il fut chargé d'une mission à la cour de Bourgogne (Cambrai, ms. 1058, fol. 80). En 1448, il était maître du cellier capitulaire (*ibid.*, fol. 155). Le 21 avril 1452, il reçut une gratification de 60 écus, *propter virtutes et merita*, ayant décoré l'église par ses chants musicaux (ms. 1059, fol. 21 v°). Après un voyage, il reparaît vers la fin de 1458 (ms. 1060, fol. 29 v°). Il reprit la direction des grands et des petits vicaires au mois de juin 1459 (*ibid.*, fol. 49 v°), office qui lui fut encore confié en 1460, avec celui du four et la garde des clefs du petit coffre (*ibid.*, fol. 84 v°). Il administra encore les grands et petits vicaires en 1462-1463 (Nord, G 1129), fut préposé à l'aumône en 1463, 1464 et 1465 (ms. 1060, fol. 172 v°, 197 et 217) et conserva les clefs du petit coffre en 1466 et 1467 (*ibid.*, fol. 245 et 265 v°).

Il mourut à Cambrai le dimanche 27 novembre 1474, ayant pendant 6 à 7 semaines subi les soins de Jean le Duc, chirurgien et barbier qui le visitait chaque jour 2 fois, « touchant la maladie qu'il avoit ès gambes et ailleurs » (2).

Le père de Gilles Binchois était Jean de Binch, bourgeois de Mons (3). Un personnage de ce nom avait en cette ville assez de compétence en affaires pour être employé par le comte de Hainaut et par le chapitre de Sainte-Waudru. Il est cité en des actes depuis 1396. En 1410, il était conseiller de Guillaume IV, et il conserva cet office près de sa fille Jac-

(1) Stainer, p. 122. — Une bibliographie suffisante des œuvres de Dufay n'a pas encore été publiée. *Quelques chansons de Dufay* ont été données par G. Thibault (*R. d. M.*, XI, p. 97).

(2) Nord (Testaments, n° 260).

(3) A. Demeuldre, *Le chapitre de saint Vincent à Soignies*, 1902, p. 111 (cf. E. Closson, *Rev. de Mus.*, VIII, 1924, p. 150).

queline en 1417 (1). Fils d'un homme estimé des princes, Gilles de Binch n'aurait appris à chanter que par manière de passe-temps, comme Boucicaut, comme le fils de Christine de Pisan. C'est bien près de Mons que Froissart écrivit vers 1383 son *Melyador* où l'on « entame » si volontiers « motet, chanson ou virelai », d'une voix claire (2). Jean de Binch avait renoncé pour se consacrer aux intérêts de Jacqueline, à servir les seigneurs qui l'avaient consulté jusqu'alors. Mais Gilles avait gardé la liberté de choisir à qui s'attacher. Il avait peut-être paru d'abord à la cour, lorsque Jean duc de Touraine était le mari de Jacqueline. Jean († 1417) avait des pages et 4 ménestrels avec leur trompette (3). Guillaume payait un « roy des ménestreux », Jehan Partans, cité de 1410 à 1413. Hanelet qui reçut une pension en 1407, était sans doute Hanelet Tieuskin, vêtu de deuil à la mort d'Albert de Bavière (1404) ainsi que le trompette Amant et le harpeur Coppeman. Un harpeur est encore signalé en 1416 (4) et en 1421 (4 *bis*).

La première mention connue de Gilles Binchois est de l'année 1424. Il était alors à Paris. Dans une chanson où sa mémoire est célébrée, il est dit que « en sa jeunesse fut soudart de honorable mondanité » (5). Il avait sans doute suivi quelque grand seigneur à la guerre. Oswald von Wolkenstein, son aîné de quelque 20 ans, courut ainsi les aventures, poète, musicien, homme d'armes et serviteur du roi Sigismond. En ces années de détresse, la musique profane avait chez les vaincus perdu de son éclat. Après Azincourt, plus d'une belle refusa d'entendre harpe, orgue, douçaine, luth ou échiquier. Mais la pratique des instruments avait été si florissante que les bons artistes étaient encore nombreux. Jusqu'à sa mort (1415), le duc Louis de Guyenne avait négligé ses conseillers pour ses musiciens. Quand il reçut à sa table Nicolas de Ferrare le 23 août 1414, les convives entendirent jouer « excellemment » de la

(1) Léopold Devillers, *Cartulaire des comtes de Hainaut*, III, 1886, p. 446 et p. 523; IV, 1889, p. 70, p. 82 et *passim;* VI, 1896, p. 48 (gratification de Jacqueline à son « cher et féal conseiller »). Cf. A. Lacroix, *Particularités curieuses sur Jacqueline de Bavière*, 1838, où J. de Binch est mentionné plusieurs fois jusqu'en 1420 (p. 44).

(2) Édit. Aug. Longnon, 1895-1899.

(3) *Cartulaire* cité, VI, p. 42 (1417). En 1416, Jean Verdelet était près de lui (p. 153).

(4) *Ibid.* IV, p. 60; V, 1892, p. 374; III, p. 245.

(4 *bis*) A. Pinchart, *Arch. des arts*, etc., I, 3, 1881, pp. 154-155.

(5) Dijon, ms. 517, fol. 163 v°. — Montecassino, ms. 871, fol. 158 v° (attribué à Ockeghem).

harpe, de la viole, des flûtes et de la cithare (1). Perrin de Sens (Pierre Gobert) « souverain harpeur », avait servi le duc. Aurait-il été de ce concert ? Il était assez fameux pour que le comte de Savoie mît pendant 2 ans un enfant en apprentissage chez lui à Paris (1411 et 1412. — Isère, B 3886 et 3892 (2). Quand le roi Sigismond traversa Paris (1416), ménestrels et chanteurs parurent à son repas. En 1418, le chevalier du guet se faisait précéder dans les rues par trois ou quatre ménétriers (3). Bientôt, les fanfares anglaises retentirent aussi. Le roi Henry avait des trompettes et des clairons qui au siège de Melun « sonnoient moult mélodieusement » devant sa tente (4). La même année (1420) à son mariage avec Catherine de France, de nombreux instruments menèrent grand bruit dans les rues de Troyes. Quand il entra triomphalement à Paris, au mois de décembre, le roi Jacques d'Écosse, son prisonnier, était avec lui. Ce prince avait belle voix et il passe pour avoir été habile sur les instruments, surtout sur la harpe (5). Exemple illustre, qui pouvait encourager quelques artistes qui n'étaient pas gens de métier. En 1415, Henri de Saxe, bachelier en médecine, avait été reçu organiste de Notre-Dame (Arch. nat., LL 112, fol. 23). Jean de Austria, docteur en théologie, paraît se confondre avec le « théologien allemand » dont le talent sur la viole était reconnu, et qui appartenait vers 1416 à cette « cour amoureuse » où la poésie acceptait le secours de la musique. Les confrères se soumettaient au jugement d'un « prince d'amours » expert en matière de chansons et de ballades. Un chanoine de Laon, Jean Carité, est inscrit parmi les associés. Serait-il l'auteur de *Jusques à tant* (Oxford, fol. 90 v°) ? Et Jean de Villeroye, surnommé Briquet, ministre de la même cour, n'aurait-il pas su esquisser la chanson *Ma seule amour* (*Ibid.*, fol. 96 v°; Stainer, p. 82) ? Au milieu de ces amateurs, le jeune Binchois l'aurait emporté pour sa facilité. Qu'il ait été requis de composer le chant d'un rondeau pour distraire le duc de Suffolk retenu à Paris par accident (1424), cela donne à croire qu'il avait déjà quelque

(1) L. Mirot, *Autour de la paix d'Arras* (*Bibl. de l'éc. des chartes*, 1914, p. 307).

(2) C'est le musicien qui est nommé (par faute d'impression) Perrin de Lens, dans *La mus. à Paris sous... Charles VI*, 1930, p. 26. V. cette étude pour suppléer aux références omises ici. Le « harpeur » attitré de Louis était Colin (Colinet) Julien. Parmi les ménestrels étaient Simonnet Facien et Verdelet (Arch. nat. KK 228).

(3) *Journal d'un bourgeois de Paris*, éd. Tuetey, 1881, p. 106.

(4) Monstrelet, *Chronique*, III, 1859, p. 412.

(5) J. de Fordun, *Scotichronicon*, éd. W. Goodall, II, 1759, p. 504.

renom. Suffolk qui épousa la petite-fille du poète Chaucer, et fut l'ami de Charles d'Orléans, a versifié en français et en anglais (1). Il avait pu choisir entre les interprètes parisiens des « dits amoureux ». Bien que les preuves décisives manquent encore, il est permis de proposer pour certaines œuvres des attributions vraisemblables à des clercs de Paris. L'auteur de *Salve, Virgo* (Oxford, fol. 114 v°), Billart, pourrait être rapproché d'Albertus Billardi, clerc de matines à Notre-Dame dès 1392. Les pièces conservées sous le nom d'Adam (*Ibid.*) seraient d'Adam Fabri, clerc à Notre-Dame en 1415, ou d'Adam Maigret, premier chapelain du roi en 1422. L'indication Grossin « de Paris » (*ibid.*) conviendrait à Étienne Grossin, chapelain de Saint-Merry en 1418, clerc de matines à Notre-Dame en 1421. Les compositions publiées sous ce nom n'auraient été accueillies que par un auditoire indulgent. Le trait mélodique y est embarrassé par des notes répétées, les cadences y sont trop fréquentes et le faux bourdon en prépare trop aisément la conclusion (Stainer, p. 172. — *D. T. Ö.*, VII, p. 208; XXXI, p. 7 et p. 9) (2).

L'intendant même de Suffolk aurait sans doute essayé de transformer en chants les poèmes qu'il était chargé de lire à son maître, s'il avait été le Guillaume Benoit qui dirigeait les enfants de chœur à Notre-Dame en 1405. Mais cela n'est pas démontré, et il faut être assez prudent aussi pour rester dans l'incertitude quant à la personne du Benoit qui traça, parfois avec un peu de calcul, les lignes gracieuses de la chanson *De cuer joyeux* (Oxford, fol. 54). Mais le Jacquet Vide que l'intendant Benoit attendait à Paris est probablement ce valet de chambre qui acheta un petit orgue pour Philippe le Bon en 1428 (3), et qui a laissé quelques chansons. Il y est agréable et parfois émouvant à peu de frais. L'omission du *contratenor* dans *Las, j'ay perdu mon espincel* (4), laisse mieux apparaître la faiblesse du procédé harmonique. La symétrie des courtes phrases en sixtes est aussi monotone dans *Vit encore ce faux dangier*, mais les lignes en sont façonnées avec plus de recherche. En d'autres

(1) Henry Noble Mac Cracken, *An English friend of Charles of Orléans*, 1911.

(2) Dans l'*Et in terra* du dernier recueil (p. 7), la dernière syllabe de *voluntatis* est prononcée sur un accord de quarte et sixte. La seule vocalise de la pièce est chantée par le soprano, sur la tenue des deux autres voix (*A-men*). Les invocations sont prolongées en points d'orgue. Dans le *Patrem* (p. 9), le soprano seul est pourvu de paroles.

(3) Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas*, VII, 1885, p. 59.

(4) J. Marix, *Les musiciens de la cour de Bourgogne au* XV^{e} *s.*, 1937, p. 23. Les compositions citées ici sans référence bibliographique se trouvent dans ce recueil.

pièces, on remarque une certaine diversité rythmique. Tandis que les répétitions de notes sont souvent chez ses contemporains des témoignages d'indigence mélodique, Vide les emploie pour déclamer les paroles sur lesquelles il prétend insister : par exemple, dans *Puisque je n'ay plus de maistresse* et dans *Espoir m'est venu conforter*, il y a comme des fragments de récitatif. Il se sert aussi avec intention d'accords prolongés (*Il m'est si grief, vostre depart*) (1).

Binchois ne tarda pas à rejoindre Vide à la cour de Philippe le Bon. La date de son admission parmi les chapelains n'a pas encore été retrouvée. Mais on sait qu'il célébra par un motet la naissance d'Antoine, premier fils de Philippe et d'Isabelle, né le 30 septembre 1430 (2). Il fut ainsi collègue de Richard de Bellengues et de Pierre Fontaine. La chanson publiée sous le nom de Cardot (Stainer, p. 85) semble attester que Bellengues entreprit de composer sans avoir beaucoup étudié. Fontaine a laissé plusieurs chansons écrites sans prétention, mais bien tournées et d'un sentiment juste. Il est sombre en *Mon cuer pleure, mais des yeulx me fault rire*. La mélodie s'épanouit aisément en *De bien amer*, où quelques notes répétées reprises à chaque voix marquent la résolution de « ne cesseray » (J. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation*, III, 1904, p. 83). Le *tenor* y est fort calme, ainsi qu'en *Sans faire de vous departie*. L'adresse au « Prince » permet de ranger la très simple *Pastourelle en un vergier* parmi les chansons destinées à la « cour amoureuse ». *A son plaisir volentiers serviroye* est un engagement de fidélité chanté par trois voix d'homme. *Pour vous tenir en la grace amoureuse* se rapporte distinctement aux fêtes du 1er mai. Un seul chanteur (registre du ténor) y est accompagné de deux instruments. Un même *tenor* qui s'écoule doucement est ainsi proposé, pour la première strophe de la chanson et pour la seconde. Le *contratenor* accentué, distendu, est aussi répété sous la mélodie nouvelle de *Mon doulx amy, tenes vous tout temps gay*. C'est encore pour une voix d'homme que Fontaine a composé *J'ayme bien celui qui s'en va*. Le *tenor* est dépourvu de paroles et il est prescrit de jouer le *contra* sur la trompette.

En certaines de ses chansons, Binchois se maintient dans l'aimable

(1) De modestes essais d'imitation paraissent dans *Qui son cueur met a dame*, écrit pour trois voix d'homme (*D. T. O.*, XI, p. 94). Dans le ms. fr. nouv. acq. 4379 (fol. 84 v°-85), des versets à 3 voix de *Nunc dimittis* sont attribués à J. Vuide.

(2) J. Marix, ouvr. cité, p. XV.

médiocrité que ses collègues chez Philippe le Bon n'ont pas dépassée. Avec l'application timorée d'un novice, il multiplie les cadences uniformes du soprano chaque fois que le *tenor* les admet dans *Adieu m'amour et ma maistresse.* Le souffle est bien court aussi en *Joyeux penser et souvenir* (Oxford, fol. 49 v°), ainsi que dans *L'ami de ma dame* (*D. T. Ö.*, VII, p. 243) et dans *Je me recommande humblement* (*D. T. Ö.*, XI, p. 71) où l'extrême simplicité s'allie à la gentillesse. En *Qui veut mesdire, si mesdie*, le balancement des phrases est de même interrompu par de fréquentes conclusions marquées par un essai d'ornementation.

Binchois observe non seulement la chute des vers en ses mélodies, mais il consent fréquemment à réciter, sans chanter. Beaucoup de ses pièces commencent par des notes répétées, et cette déclamation rudimentaire apparaît encore dans le développement. En chaque vers d'*Amours et souvenir*, les premières syllabes sont prononcées sur le même ton. L'admonestation aux *Filles a marier* est d'abord comme parlée. Le même procédé se remarque dans les deux parties de *J'ay tant de deul*, dans les passages émouvants d'*Amoreux suy* (Oxf.), et dans *Se je souspire, plains et pleure.* En *Deul angoisseux*, le vers de Christine de Pisan « Cuer doloreux, qui vit obscurement » est dit presque sans modulation; le *Tristre plaisir* d'Alain Chartier est d'abord interprété avec la même sobriété (1); et Charles d'Orléans a peut-être approuvé la discrétion d'un musicien qui lui emprunta *Mon cuer chante joieusement* sans brouiller par ses vocalises les déclarations essentielles. Mais la rigidité de *Seule esgarée de tout joyeulx plaisir* n'est sans doute qu'un témoignage de gaucherie juvénile.

Il échappe d'ailleurs à la contrainte du chant syllabique, lorsqu'il éprouve avec force le sentiment suggéré par le texte. Les lignes sont flexibles et largement dessinées dans sa grande plainte *Ay, douloureux, disant hélas*, où les dissonances ajoutent de l'amertume, et où l'affliction a de si lourds accents.

La première phrase de *Plains de plours et gemissemens* (Stainer, p. 77) est longue aussi, ainsi que l'imprécation dont l'infidèle est l'objet, en *Esclave puist-il devenir*.

Une certaine continuité de souffle, la justesse et la liberté d'invention ont animé les œuvres par lesquelles Binchois a mérité d'être appelé le

(1) E. Droz et G. Thibault, *Poètes et musiciens du* XV^e *siècle*, 1924, p. 27 et p. 29.

« père de joyeuseté ». Trop souvent attentif à découper ses chants par menus morceaux pour plaire à sa clientèle, il s'est quelquefois laissé emporter par sa fantaisie, il y a de l'élan, de la grâce et quelque ampleur dans *Je loue amours*, et de bien jolies périodes sont heureusement développées en *De plus en plus se renouvelle*, en *Adieu, mon joyeux souvenir* (Stainer, p. 80 et 74), ainsi que dans *Se j'eusse un seul jour d'espérance* (*D. T. Ö.*, VII, p. 245). La dernière de ces chansons a été composée pour le mois de mai, peut-être au temps où le musicien n'était pas encore à la cour de Bourgogne, puisque le personnage dont il interprète le désir deviendrait s'il était exaucé le plus heureux « homme de France » (1).

Toutes ces œuvres sont d'une facture très simple. Les imitations qui s'y trouvent sont facilitées par le caractère des motifs. Le *contratenor* est souvent distendu et saccadé, tandis que le *tenor* avance d'un mouvement égal et mélodieux.

« Servant Dieu en humilité », comme l'écrit l'auteur de son éloge funèbre, Binchois n'a cependant pas renoncé à toute « mondanité » dans sa musique religieuse. Son langage d'église est en général aussi fleuri, aussi découpé, aussi vif que son langage profane. Fréquemment, il ne s'est préoccupé que d'imaginer d'agréables tirades, et de les clore avec coquetterie. Dans trois *Et in terra* publiés en 1924 (*D. T. Ö.*, XXXI, pp. 42-46) le soprano seul est vocal. Des paroles ne sont indiquées aux deux autres parties que dans une de ces pièces, pour les invocations en lents accords avec points d'orgue. L'allègre litanie du soliste est d'ailleurs agréable, élégante, et ne pèche guère que par excès de hâte familière. L'accompagnement du moins est plus calme que dans les chansons. Il y a même beaucoup de force expressive dans la clameur étrange et redoublée où le *contratenor* passe d'une note élevée aux notes les plus graves sur *deprecationem* (p. 45, mes. 73-78).

Dans un autre *Et in terra* (Cambrai, ms. 11, fol. 18 v°-19, anonyme, l'attribution à Binchois est fournie par le ms. 87 de Trente, fol. 150), les lignes flexibles du soprano ornent un *tenor* d'une majesté liturgique et un *contra* soutenu. Les épisodes à deux parties entretiennent la variété de la composition, sans donner de retard à l'actif dessus, soulevé

(1) Dans *Je me recommande* (*ibid.*, XI, p. 71), la femme implorée est dite « la plus douce de France ». Dans *Bien viegnant, ma tres redoublée*, est évoquée aussi « la plus gracieuse de Franche » (an.).

par la fièvre de l'improvisation, audacieux, vigoureux et sans cesse renouvelé (1).

Un *tenor* instrumental est employé avec 2 chanteurs dans un *Et in terra* et un *Patrem* (*D. T. Ö.*, XXXI, pp. 55 et 58). Un *subcontra* vocal est ajouté en quelques versets, pour l'accroissement de la solennité.

Quelques fragments de messes à trois parties sont destinées aux seules voix d'hommes. Le duc de Bourgogne n'emmenait sans doute pas toujours les enfants de chœur avec lui. En 1443, quand il était devant Thionville, 14 de ses chapelains allèrent à Metz où ils chantèrent « moult honnestement » (2). Nicaise du Puis était alors leur chef, assisté de Fontaine, de Binchois, de Bellengues, de Toussaint de la Ruelle, etc. (Nord, B 1978, compte de 1443). Mais Binchois avait depuis longtemps déjà préparé les offices pour ses « compagnons », sans enfants de chœur. Un *Et in terra* de cette sorte est copié tout au commencement d'un recueil souvent cité d'Oxford, où la date la plus récente est de 1436. Associées à un *tenor* instrumental (*Polyphonia sacra*, 1932, p. 53) ou bien libérées, les deux basses y forment un contrepoint assez pauvre qui pourrait être un des premiers essais du musicien. Dans le *Patrem* qui suit (*Ibid.*, p. 63), un seul chantre est admis dans les épisodes à 3 parties, mais les paroles sont indiquées à chaque voix pour l'exécution des duos. Quelques phrases y ont du mouvement (mes. 1 — mes. 10) et de l'expression (mes. 117 — mes. 124). La substance musicale est à peine plus dense en un autre *Patrem*, où 2 basses énoncent constamment le texte et sont associées dans les versets pairs avec un *tenor* sans paroles (3). Un *Sanctus* et un *Agnus* (*D. T. Ö.*, XXXI, pp. 51 et 53) sont aussi d'une sonorité grave. Une variation du plain chant y domine l'accompagnement de deux instruments. Binchois utilise de même la modulation liturgique ornée en des fragments de messe où les motifs principaux sont exposés dans un registre plus élevé. Il suffit de citer ici un *Kyrie angelorum* : dans les deux premiers versets, le *superius* et le *contra* y traitent simultanément la formule rituelle, en deux tons différents (*ibid.*, p. 48).

Dans un *Asperges me* pour 3 voix d'homme, le plain chant est aussi reconnaissable (*D. T. Ö.*, VII, p. 92). D'autres œuvres religieuses sont soumises à la règle grégorienne avec plus de scrupule encore, quand la

(1) Les 6 premières notes du motif de *bonae voluntatis* se trouvent au début du *Quam pulchra es* de Dunstable (*D. T. O.*, VII, p. 190).

(2) J. F. Huguenin, *Les chroniques de la ville de Metz*, 1838, p. 217.

(3) J. Marix, ouvr. cité, p. 169.

routine du faux-bourdon les asservit. On n'a conservé que la seconde partie du motet à 4 voix écrit pour célébrer la naissance d'Antoine, le premier enfant de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal (1430). Des accords majestueux y enveloppent un *tenor* qui se retrouve dans un *Kyrie* à 3 voix (Trente, ms. 87, fol. 129 v°) composé peut-être dans le même temps, ainsi que le motet *Vox de caelo ad Anthonium.*

Binchois resta au service de Philippe jusqu'à sa mort (20 septembre 1460) (1).

La vie de John Dunstable est mal connue. Son épitaphe en indique le terme, le 24 décembre 1453 (2), et le loue de s'être signalé en musique et en astronomie. Des souvenirs de ses études scientifiques ont été conservés dans un travail de 1438. Un manuscrit d'astronomie qui lui appartint révèle qu'il servit le duc de Bedford en qualité de musicien (3). Le duc qui fut régent pendant l'enfance de Henry VI séjourna longtemps en France. Il y eut une chapelle dont Alain Kirketon fut le doyen. Des Anglais et des Français y étaient réunis. En 1425, Thomas Hoppinel, maître des enfants à Notre-Dame de Paris, fut admis en cette chapelle comme confesseur des chantres français (Arch. nat., LL 113, fol. 14 v° 15). Bedford avait épousé en 1423 Anne de Bourgogne, sœur de Philippe le Bon. Cette princesse savait apprécier les jolies voix : en 1425 elle demanda que le chapitre de Notre-Dame transmît un enfant de chœur au duc son frère (113, fol. 12 v°). Le duc de Bedford avait pour chapelain Jean le Galoys (4). Il le chargea de traduire en latin *Le Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de Deguileville (5). Le 8 septembre 1424, le duc fut reçu à Notre-Dame « comme si ce fût Dieu », au son des orgues et des trompes. En 1434, les enfants de chœur de Notre-Dame l'accueillirent à

(1) A. Demeuldre, *Le chapitre de saint Vincent à Soignies*, 1902, p. 111.

(2) C. Maclean, *The Dunstable Inscription in London* (*S. I. M. G.*, XI, p. 232).

(3) J. Handschin, cité par M. Bukofzer (*Über Leben und Werke von Dunstable; Acta musicologica*, VIII, 1936, p. 102).

(4) Clerc du diocèse d'Évreux, Le Galoys enseignait à la faculté de théologie en 1426 (Denifle et Chatelain, *Chartularium universitatis parisiensis*, IV, p. 457 et *passim;* voy. la table).

(5) Lambeth Palace, ms. 326. — En 1426, Thomas comte de Salisbury étant à Paris, demanda que Lydgate tournât en vers anglais le *Pèlerinage de vie humaine*, de Deguileville. Bedford aimait les beaux livres. V. au *Brit. Mus.* des heures avec son portrait (*Addit. ms.* 18850) et à la Bibl. nat., le ms. lat. 17294. Le Galoys mit aussi en prose *Le Pèlerinage de l'âme* et le dédia au duc (Bibl. nat., ms. fr. 602).

la bastide Saint-Denis en chantant « mélodieusement » (1). Si Dunstable était avec lui en France, il put connaître les efforts des musiciens de Paris et de Rouen (2) et se confirmer par cette expérience dans le dessein d'instituer une « nouvelle pratique ». Vers 1440, Martin le Franc admirait que Dufay et Binchois eussent adopté cette méthode de « faire frisque concordance »... ayant « pris de la contenance angloise », et suivi Dunstable (3). Il semble que Dufay se soit trouvé à Paris en 1420, et Binchois y était en 1424. Tous deux, en ce temps, étaient assez jeunes pour imiter. Plus tard, Tinctoris considère aussi qu'une *ars nova* fut introduite par les Anglais dont le chef était Dunstable (*Proportionale musices*, éd, de Coussemaker, 1875, p. 403).

Cette « contenance » anglaise était depuis longtemps fameuse. Quand l'empereur Sigismond quitta l'Angleterre en 1416, ses suivants répandirent des feuillets où il avait fait écrire *Farewel..., blessid Inglond, ful of melody* (4). La même année, les chantres d'un évêque anglais qui allait au concile de Constance furent écoutés avec admiration à la cathédrale de Cologne (5). Ils excellaient sans doute dans les vocalises, où le goût d'orner rendait « leur chant joyeux et notable » (s'il est permis d'appliquer ici, par anticipation, un jugement de Martin le Franc). Cette faculté d'étendre et de fleurir les cantilènes est indiquée par Thomas de Elmham quand il raconte l'entrée de Henry V à Londres, après la victoire d'Azincourt. Le roi est salué par toute sa chapelle, *almiphonis conjubilando tonis*, et les jeunes filles *jubilant modulando* (6). Henry IV, *in musica micans* (7), eût été satisfait d'un tel accueil. Son successeur était habitué à des concerts magnifiques et recherchés. Dès le commencement de son règne, il avait eu à distinguer entre « l'éclat tumultueux » des trompettes et l'*yperlirica melodia* que les « citharèdes » propageaient avec une extrême rapidité, comme un faible murmure (8). La sensibilité mu-

(1) *Journal d'un bourgeois de Paris*, éd. Tuetey, 1881, pp. 200 et 302.

(2) Seine inf. G 2125, fol. 205 v° (1429) ; G 2126, fol. 10 (1430) ; fol. 158 v°, réception au canonicat d'A. Kirketon, eu égard à Bedford (1er mai 1432).

(3) *Le champion des dames*. V. la citation dans *Martin le Franc* d'A. Piaget, 1888, pp. 121-122.

(4) J. Capgrave, *The chronicle of England*, éd. de 1858, p. 314.

(5) *Die Chroniken der deutschen Städte*, XIII, 1876, p. 108.

(6) *Liber metricus de Henrico quinto*, éd. Ch. A. Cole, 1858, p. 129 et p. 127.

(7) *Archaelogia*, XX, 1824, p. 61.

(8) Elmham, *Vita et gesta Henrici quinti*, éd. de 1727, pp. 22-23. Dans les *Annales*, de J. Stow, la prédilection du roi pour la musique est reconnue (Éd. Howes, 1631, p. 342. V. aussi H. Davey, *History of English Music*, 1895, p. 55; Grattan

Planche VIII. — *Weltchronik* (1493). - Cl. H. Laurens

sicale des Anglais était ainsi accoutumée aux contrastes de la violence et de la délicatesse. Entre ces limites leurs poètes ont aperçu les degrés intermédiaires. Par eux, se découvrent les raisons de l'allégresse, de la douceur et de toute la diversité de Dunstable. Chaucer laisse retentir une voix comme une trompe tonnante (*Knight's tale*), mais il connaît aussi les tons entrecoupés du rossignol inquiet et la voix changée par la crainte (*Troilus and Creseide*, 1, III). John Lydgate écrit des vers musicaux au sujet de la musique des rossignols, ressent l'étrangeté des « tons inconnus » et le charme d'une mélodie ou d'une harmonie « sucrée » (1). Il sait passer de la suavité qui endort Argus par la flûte de Mercure (2), au cri des trompettes (3), à l'oraison ininterrompue de l'orgue (4), etc...

Henry V avait désiré que Lydgate mît en vers anglais certains psaumes de David, des cantiques et des hymnes (5). Mais on ignore si des mélodies nouvelles devaient être adaptées à ces traductions. Le chant grégorien était d'ailleurs familier aux Anglais. Un clerc de Chaucer modulait *Angelus ad virginem* en s'accompagnant sur le psaltérion (*Miller's tale*). Et Chaucer ne doute pas d'être compris de ses lecteurs en ses allusions à l'office latin, quand il fait entonner au rossignol *Domine, labia* (*mea aperies*), *Domine, Dominus noster* par le faucon, *Te Deum amoris* par la grive, *Laudate* par l'alouette à la voix perçante, etc... (*The court of Love*).

En quelques-unes de ses compositions les plus agréables, Dunstable semble aussi procéder comme un improvisateur obsédé par quelque antienne, et qui la répète en « notes claires », et avec un peu de cette « jubilation » empressée que les Anglais avaient la réputation d'entretenir (Tinctoris, ouvr. cité, p. 404). Plusieurs motets à la Vierge ne sont que l'exaltation de la mélodie rituelle, formée ou gracieusement déformée par le *superius*, et discrètement soutenue (*Regina coeli; Ave regina; Alma redemptoris mater : D. T. Ö.*, XL, pp. 49, 50 et 51). Un verset de l'*Ave maris stella* (*Sumens illud ave*) est traité avec la même simplicité (publ. par J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, I, 1913, p. 383). C'est

Flood, *S. I. M. G.*, X, p. 563). Un de ses ménestrels, Richard Guieffroy (Geffray) était assez riche pour prêter 20 nobles d'or au chapelain Jean Tulke en 1421, à Rouen (P. Le Cacheux, *Rouen au temps de Jeanne d'Arc*, 1931, p. LXXXII).

(1) *Reson and Sensuallyte*, éd. Sieper, I, 1901, pp. 136-137 et p. 47.

(2) *Ibid.*, p. 47.

(3) *The pilgrimage of the life of man*, éd. de 1904, p. 387.

(4) *Ibid.*, p. 613.

(5) *Annales* de Stow, éd. citée, p. 342.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE RF IMPRIMES

encore au culte de la Vierge qu'appartient un *Et in terra* (*D. T. Ö.*, XXXI, p. 108) à 3 voix, avec tropes (invocations interpolées), où la ligne du plain chant est présentée et ornée à la voix supérieure. Dans le *Veni, sancte spiritus* à 4 voix (*D. T. Ö.*, VII, p. 203), le dessus applique d'abord aux paroles l'intonation du *Veni, creator*, et propose d'autres fragments de l'hymne tandis que le *tenor*, lentement, en continue la première strophe depuis *Mentes tuorum* jusqu'à la fin (1).

Le *cantus firmus* d'un autre *Veni sancte* à 3 voix (*D. T. Ö.*, VII, p. 201) est constitué à la voix la plus grave, avec peu d'égard pour la configuration du thème qui est morcelé et repris à l'inverse. Le principe de répéter la phrase fondamentale selon des mesures diverses est observé dans *Albanus roseo* (*D. T. Ö.*, XL, p. 32), dans *Christe, sanctorum decus* (*ibid.*, p. 34), dans *Ave Regina* (*ibid.*, p. 36), dans *Preco preheminencie* (*ibid.*, p. 46), etc. Mais l'artifice de la construction reste discret. Dans le débat entre *Reson and Sensuallyte* que versifie son contemporain Lydgate, Dunstable a pris parti en toute innocence. S'il dresse les échafaudages de l'architecture, il en cache la rectitude calculée sous un enlacement de guirlandes où seule son imagination gouverne. L'esprit de variation le domine et le presse. Le secret de son style est qu'il s'abandonne à l'impulsion lyrique, court le risque de se perdre et se rétablit par surprise. Au lieu d'accepter paresseusement l'ordonnance commune des notes, il la brise avec opiniâtreté. Il ne veut se mouvoir que par sauts et par bonds, quand les compositeurs s'abandonnent encore si volontiers au courant de la gamme. A leurs descentes résignées, il préfère les chutes hasardeuses, et il se lance de même à l'escalade, avec un mépris insolent de la gradation. En toutes ses œuvres (2), il plaît d'abord par cette activité originale et continue. Il impose ainsi les motifs audacieux qu'il trouve, et il renouvelle ceux qu'il emprunte. Aux mélodies qu'il prend à l'Église, il confère les mêmes caractères que s'il les avait inventées. Il choisit d'ailleurs, dans la musique rituelle, ce qui est le plus voisin de sa manière. Les premières notes de l'*Alma* qu'il traite comme son propre bien sont encore dans sa mémoire, quand il commence *Sancta Maria, non est tibi* (*D. T. Ö.*, VII, p. 197), *Sancta Maria, succurre miseris* (XL, p. 63), *Sub tuam protectionem* (VII, p. 198),

(1) Un *Magnificat* à 3 voix a été copié sous le nom de Dunstable (Munich, ms. 3232[a], fol. 138 v°, et publié sous le nom de Dufay (*D. T. O.*, VII, p. 169).

(2) Voyez le classement proposé par M. Bukofzer (Art. cité, pp. 106-107) et, du même auteur, *Gesch. des englischen Diskants und des Fauxbourdons*, etc., 1936.

etc... Le motif charmant de *Quam pulchra es* (VII, p. 190) n'en est que la broderie. Ces courbes amples et hardies se rattachent aux accords les plus simples. Quelquefois, un commode faux-bourdon suit le mouvement du soprano (1). Quand il veut interpréter les paroles avec force, Dunstable en répartit les syllabes sur des notes répétées à la mesure desquelles toutes les voix obéissent. Par exemple, dans *Quam pulchra es* (VII, p. 190, sur *carissima*, etc.), dans *Sancta Dei genitrix* (XL, p. 55, sur *flos misericordie*). Le hoquet est employé dans *Gaude, felix Anna* (XL, p. 40).

Peu de chansons de Dunstable ont été conservées. *O rosa bella*, sur les vers de Leonardo Giustiniani fut célèbre au xv^{e} s. (VII, p. 229 et photographie n° IV). *Puis que m'amour* (VII, p. 254) a été publié sans paroles. Le texte se trouve dans *Le jardin de plaisance*, 1501, fol. 87 v° (*Puisqu'amours m'a prins a desplaisir*, etc.). Le dessus de *Durer ne puis* est resté manuscrit (Escorial, IV a 24, fol. 7) : il s'écoule par d'amples ondulations.

(1) Maintenant que les œuvres de Dunstable sont publiées, il est inutile de multiplier les indications relatives à la constitution et au balancement de ses phrases, mais il faut en recommander la lecture. On regrette de ne pouvoir donner ici des passages de *Crux fidelis* et d'*O crux gloriosa* (VII, p. 183 et p. 187).

CHAPITRE III

OCKEGHEM ET SES CONTEMPORAINS.

Peut-être originaire de Termonde, Jean Ockeghem chanta l'office à la cathédrale d'Anvers du 24 juin 1443 au 24 juin suivant. Il avait sa place au côté gauche du chœur avec 24 de ses compagnons. Du côté droit, ils étaient 26 à psalmodier. En outre, 12 chanoines, 8 enfants et un organiste prenaient part au culte. Pendant cette année, Ockeghem servit avec peu d'assiduité, surtout dans le second semestre. Le nom du maître des choristes n'est pas connu; parmi eux se trouvait alors Jean Pulloys (Kieken) dont l'agréable simplicité ne manque pas d'élégance ni de sentiment († 1478) (1). Depuis quelques années, Pierre Pot avait fondé à Anvers une institution charitable, qu'administraient les « frères de la vie commune ». Ils avaient pour recteur Andreas de Elborgh, qui mourut en l'automne de 1444 (2). Ces hommes pieux, à qui n'était permise qu'une musique purifiée, ont-ils eu quelque influence sur le jeune chantre ? Le caractère sérieux de son art le laisserait supposer. Cependant, il échange bientôt l'habit d'église pour le drap vert dont Charles Ier, duc de Bourbon, revêt ses 12 chapelains. Il est inscrit parmi eux le 7e, dans un compte terminé en 1448, et il servait sans doute depuis quelque temps déjà. La résidence de Charles était Moulins. La destruction de ses archives ne laisse connaître que le document cité où est aussi nommé un certain de la Harpe « joueur d'instruments » (1448) (3). On sait que la duchesse aimait les beaux livres. C'était Agnès de Bourgogne, sœur de Philippe le Bon.

La date de l'entrée d'Ockeghem au service de Charles VII n'est pas

(1) L. de Burbure, *La mus. à Anvers aux* XIVe, XVe *et* XVIe *siècles* (*Annales de l'ac. roy. d'archéol. de Belgique*, LVIII, 1906, pp. 159 et suiv.).

(2) Diercxsens, *Antverpia Christo nascens et crescens*, IV, 1752, p. 485 et V, 1753, p. 543. Le nom de ce recteur évoque celui du recteur de Stendal, Adam Ileborgh, qui a laissé une tablature d'orgue écrite en 1448 (W. Apel, *Die Tabulatur des Adam Ileborgh* dans *Z. f. Mw.* XVI, p. 193).

(3) Vayssière, *Fragment d'un compte*, etc... (*Bull. arch. du com. des trav. hist. et scient.*, 1891, p. 59 et p. 66).

connue. Dans le compte de l'année finie le 30 septembre 1453, il tient le 1er rang parmi les 7 chantres du roi qui n'étaient pas prêtres (Bibl. nat., ms. fr. 32511, fol. 162 v°). Pour le 1er janvier 1454, premier chapelain, il donna au roi un livre de chant (1). Le 24 décembre suivant il chanta « los de Noël » devant la reine avec quelques autres chantres du roi (Arch. nat., KK 55, fol. 129 où son nom est écrit Jehan Hochgan). Il avait pu achever de s'accoutumer à l'usage français en entendant ses confrères, Jean Léaulté ou Martin Courtois. Verneau surnommé Loyaulté avait été recommandé par Gérard Machet pour un bénéfice à Poitiers (Bibl. nat., ms. latin 8577, fol. 63). Il était chanoine de la Sainte Chapelle en 1450 (2). Courtois avait été clerc de matines à Notre-Dame pendant 3 ans environ, depuis la fin d'octobre de 1442 (Arch. nat., LL 115, p. 347 et p. 486). D'autres qui, sans appartenir alors à la chapelle royale, vécurent à Paris, auraient sans doute été capables de lui indiquer ce qu'un poète suggérait aux musiciens. Guillaume Piedfort, clerc à la Sainte-Chapelle en 1448, puis à Notre-Dame, demandait le 13 août 1451 que le chapitre de la cathédrale lui permît de rester chez le duc d'Orléans (LL 117, p. 86). De même, Jean Paumyer, reçu enfant de chœur le 18 décembre 1441 pour sa « bonne et belle voix » (LL 115, fol. 484), clerc de matines en 1448, avait quitté Notre-Dame en 1453 pour servir le duc (LL 117, p. 347). En 1451, il était déjà venu de Paris à Brie-Comte-Robert, où Charles résidait (Bibl. nat., ms. latin 17059, n° 174). Il était accompagné de Jean Fedé. Originaire de Douai, où il avait été vicaire à Saint-Amé (1439-40; ms. fr. 6737, fol. 21 v°), Fedé avait été chapelain du pape de la fin de 1443 à juillet 1445. Admis à la Sainte-Chapelle en 1449, il fut encore aux gages de Charles en 1452 et en 1453 (ms. fr. 28643, 486-495).

Les propos d'Arnoul Greban sur l'union du vers et du chant aidèrent sans doute aussi Ockeghem à se former une doctrine en matière de composition sur un texte français. L'auteur du *Mystère de la Passion*, maître ès-arts, enseignait la grammaire et la musique aux enfants de chœur de Notre-Dame depuis 1450 (29 octobre). Il avait été reçu organiste de l'église peu de temps auparavant (LL 116, p. 777) (3). Son frère Simon mit à la scène les *Actes des apostres*. Il a nommé Ockeghem dans

(1) Michel Brenet, *Musique et musiciens de la vieille France*, 1911, p. 30.
(2) Michel Brenet, *Les musiciens de la Sainte Chap. du palais*, 1910, p. 32. Il fut aussi chanoine à Saint-Hilaire de Poitiers (Vienne, G. 1017).
(3) P. Champion, *Hist. poét. du* XVe *s.*, II, 1923, p. 133.

sa complainte sur la mort de Jacques Milet qui a laissé *L'istoire de la destruction de Troye la grant* (1450). Il imagine un office funèbre auquel prennent part « Mercadé,

> Ockeghem, Du Faÿ, Fedé,
> Et Binchois »...

et il les loue pour la convenance de leurs accents qui ne sont « chansonnans, balans ne de renvoisement, mais pyteusement resonnans (1). » Cette fiction où les défunts (Mercadé mourut en 1440) sont associés aux vivants, est malheureusement d'une date incertaine (1456 ou 1466). Mais, en pleurant le trépas de Binchois (1460), Ockeghem a prouvé qu'il possédait le don de gravité, peut-être même une certaine pratique de la prosodie. Car on lui attribuerait volontiers ces vers :

> « Mort, tu as navré de ton dart
> Le père de joyeuseté,
> En desployant ton estandart
> Sur Binchois, patron de bonté » (2).

Avant la mort de Charles VII (1461), Ockeghem avait obtenu la trésorerie de Saint-Martin de Tours. Charge lucrative qui fournit peut-être l'épithète à la malice d'Erasme, quand il écrit *aurea vox Okegi* (3). Il paraît d'ailleurs qu'Ockeghem chantait fort bien. Tinctoris le place *inter bassos contratenoristas* (4).

Le 8 août 1463, il n'était encore que sous-diacre, quand les chanoines de Notre-Dame l'admirent parmi eux, quelques semaines après avoir conféré la même dignité à Nicaise Dupuis, premier chapelain de Philippe le Bon (LL 120, p. 502 et p. 518). D'autre part, Martin Courtois, chantre du roi, devint chanoine de Cambrai le 18 novembre (Cambrai, ms. 725, fol. 48; il mourut en 1481). Le 5 décembre, Pie II accorda la faculté de retenir 3 bénéfices incompatibles à 24 protégés du roi de France. Ockeghem est désigné dans cette décision, avec plusieurs de ses confrères à la chapelle royale (5). Avant 1467, il reçut l'hommage du motet

(1) A. Piaget, *S. Greban et J. Milet* (*Romania*, XXII, 1893, p. 233).
(2) Dijon, ms. 517, fol. 163 v° (anon). — Montecassino, ms. 871, fol. 158 v° « Oquegan ».
(3) *Delitiae C. poetarum belgicorum*, publ. par Janus Gruterus (*Altera pars*, 1614, pp. 276-277).
(4) *De inventione et usu musicae*, fragment publ. par K. Weinmann, 1917, p. 33.
(5) H. Dubrulle, *Bullaire de la province de Reims sous le pontificat de Pie II*, 1905, p. 171.

In hydraulis de Busnoys et, sans doute avant 1474, il fut cité par Loyset Compère, avec d'autres maîtres dans *Omnium bonorum plena.* En 1476, Tinctoris lui dédia ainsi qu'à Busnoys, son *Liber de natura et proprietate tonorum.* En 1477, il le met au premier rang, quand il énumère les compositeurs qui ont renouvelé l'art de son temps (*Liber de arte contrapuncti* (1). La même année, Molinet nommait Ockeghem avant Dufay, Binchois et Busnoys, quand il évoque de « subtiles cantilenes... artificielles messes et armonieux motetz » (*Naufrage de la pucelle*, Bibl. nat., ms. fr. 14980, fol. 12).

C'est sans doute sur l'avis de Jean Jouffroy, cardinal d'Albi, son protecteur, qu'il fit le voyage d'Espagne pour lequel il reçut 275 livres en janvier 1470 (2).

Vers la fin de 1472, le duc de Milan lui demanda de lui recruter des chanteurs. Le message fut confié à un ancien enfant de chœur de Rouen, Thomas le Lièvre (Leporis) qui en 1432 avait voulu quitter la psallette pour étudier à Paris (Seine-Inférieure, G 2126, fol. 152), se vantait d'avoir été très jeune instruit à la chapelle de Bourgogne, fut chantre pontifical, gagna un bénéfice à Rouen, un canonicat à Laon, et le titre de licencié en lois (3). Ce personnage, habile en affaires (peut-être trop) dut transmettre aux musiciens français des renseignements fort utiles sur l'état de la musique religieuse en Italie. Quand Ockeghem mourut à la fin de 1496 (?), Molinet rédigea son épitaphe en vers latins, dont chaque strophe se termine par *Sol lucens super omnes* et Guillaume Cretin lui consacra une longue pièce en vers français (4).

Les chansons françaises attribuées à Ockeghem sont assez nombreuses. Sa complainte pour Binchois a déjà été signalée. Sur un *tenor* latin, il étire une mélodie ample et vigoureuse. En général, la majesté qui lui est naturelle et les hésitations auxquelles il cède, ralentissent un peu son style. Ses tournures paraissent quelquefois embarrassées. On dirait que ses amoureux gémissent sous la cape de deuil où s'enveloppent les pleu-

(1) De Coussemaker, *Scriptores de musica*, etc., IV, 1876.

(2) Fierville, *Le cardinal J. Jouffroy*, 1874. — G. Daumet, *Étude sur l'alliance de la France et de la Castille*, 1898. — Jouffroy était intervenu quand Ockeghem devint chanoine de N.-D.

(3) E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza* (*Arch. stor. lombardo*, XIV, 1887, pp. 304-305). Haberl, *Die römische Schola Cantorum*, 1888, pp. 40-41.

(4) Voyez Michel Brenet, étude citée, p. 55. Ockeghem a été nommé parmi les bienfaiteurs du collège de Cambrai à Paris (Arch. nat., M 109, n° 19, p. 4).

reurs aux funérailles. Car il se laisse convaincre par les mots qu'il va chanter. Il les traite avec la même tristesse pénitente que s'il les avait trouvés dans le psautier. Mais, au-delà du regret que le mondain le charge d'exprimer, il atteint au mépris que l'objet de cette vanité lui inspire. Alors, il échappe à sa monotone langueur par la véhémence de l'invective. Ainsi, les imprécations lui conviennent mieux que les plaintes d'amour. On voudrait pouvoir lui attribuer (1) la musique sur les vers de Villon, *Mort, j'appelle de ta rigueur*, où il y a plus de colère que d'affliction (2). Dans les pièces dont l'accomplissement lui est reconnu, l'accent de remontrance domine aussi. Il en use avec une sévérité dédaigneuse, recherchant pour les durcir encore, les poésies où la haine de la vie l'emporte sur le désir de vivre heureux. Dans *Presque transi, un peu moins qu'estre mort*, il souhaite une fin prochaine (3).

« Vostre pitié veult doncques que je meure,
Mais rigueur, que vivant je demeure,
Ainsi meurs vif et en vivant trespasse. »

veut-il traduire dans *Ma bouche rit et ma pensée pleure* (4), et il choisit encore *J'en ay dueil que je ne suis morte* (5). Il insulte au sort aussi bien avec l'amante offensée, qu'avec l'amoureux déçu. En *Fors seulement* (6), son héroïne attend la mort, « *de vivre mal contente* ». *Quand de vous seul je perds la vue* » (7) et *La despourvue et la bannie* (Bibl. nat., ms. fr. 15123, fol. 155 v°-156) sont aussi des lamentations féminines.

Les rythmes d'Ockeghem ne contredisent jamais aux doléances, mais les prolongent ou les martèlent. Quel que soit d'ailleurs le sujet de la chanson, la forme en est généralement simple. Si le compositeur consent à se dérider, s'il lui advient de s'irriter, la voix supérieure y gagne parfois de la grâce ou de la vigueur, ce qui la distingue de ses mornes associées. La clarté, la décision et l'ampleur de la 1re phrase dans *Ma maistresse* ne se retrouvent pas ailleurs (8). Les passages en faux bour-

(1) Un certain Delahaye en est donné pour auteur, dans un ms. encore peu connu (fol. 67 v°-68).

(2) E. Droz et G. Thibault, *Trois chansonniers français du* XV^e^ *s.*, 1927, p. 76.

(3) *Ibid.*, p. 98.

(4) *Ibid.*, p. 9.

(5) Publ. sans paroles dans le Ve vol. d'Ambros, p. 10. Le texte est dans le ms. 228 de la bibl. roy. de Bruxelles.

(6) *Trois chansonniers*, p. 48.

(7) *Ibid.*, p. 62.

(8) *Sämtliche Werke*, éd. Plamenac, I, 1927, p. 124.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

Planche IX. — *Weltchronik* (1493). - Cl. H. Laurens

don sont encore fréquents, par exemple en *Se vostre cueur eslongne*, en *Aultre Venus*, en *Malheur me bat*, en *L'autre d'antan* (1), etc...

Dans quelques-unes des chansons, le style d'imitation est pratiqué d'une manière plutôt instinctive qu'étudiée, quand se rencontre un fragment de mélodie qui prête à la redite symétrique. Multiplication facile qui aide au développement, dans *Il ne m'en chault* (ms. dit de Laborde), dans *Departez-vous* (ms. fr. 15123, fol. 133 v°), dans *Ma bouche rit*, dans *Petite camusette* (2), etc. En certaines pièces, deux voix seulement sont contraintes à l'analogie : la 3e les accompagne librement. Il est curieux de voir comment, dans *Fors seulement* et dans *Malheur me bat* (*Odhecaton*, fol. 68 v°) Ockeghem résiste jusqu'à la fin à la velléité d'introduire le *contratenor* dans le colloque bien réglé des deux autres chanteurs.

Au commencement de *J'en ay deuil*, le soprano reprend le motif annoncé par le *contratenor* et le prolonge jusqu'au sol aigu : par l'artifice de l'imitation, la mélodie s'élève ainsi comme une plainte surhumaine. De même, une longue ligne aux détours semblables est modelée dans les 1res mesures de *Ce n'est pas jeu* (3), avec des dissonances significatives. Mais l' « exemple » que le musicien offre dans *Prenez sur moy* (4) n'est qu'un exemple de parfaite mécanique, puisque toute la chanson, à 3 voix, est un canon sans défaut.

Le calculateur précis de *Prenez sur moy* triomphe dans la musique religieuse. Il paraît certain que le *Deo gratias* publié en 1542 par Petrejus (*Tomus tertius psalmorum selectorum*) est bien d'Ockeghem. Cet éditeur a sauvé une œuvre où Guillaume Cretin juge que le musicien avait su « choisir et atteindre tous les secrets de la subtilité du nouveau chant ». Il y avait « noté » 36 voix. D'autres ont loué ce travail quasi-légendaire (5). Neuf parties y sont éprouvées en quatre canons, mais avec assez de prudence pour que 18 seulement agissent en même temps : *No-*

(1) *L'autre d'antan* est attribué à Ockeghem par Tinctoris (*Proportionale musices*, publ. par E. de Coussemaker, *Script.* etc., IV, 1876, p. 156). *Trois chansonniers*, p. 32.

(2) Gombosi, *J. Obrecht*, 1925, suppl. p. 8.

(3) Ambros, V, p. 14 (paroles dans le ms. dit de Laborde).

(4) *Trois chansonniers*, p. 1.

(5) D. Plamenac, *Autour d'Ockeghem* (*Rev. mus.*, 1928, p. 26). J. Clerici, chanoine d'Amiens († 1536), en avait légué une copie à la cathédrale (G. Durand, *La mus. à la cath. d'Amiens avant la Révol.*, 1922, p. 71). Clerici avait été chantre de Louis XII (Bibl. nat., ms. fr. 3810, n° 558).

vem sunt musae, explique l'éditeur humaniste. Ockeghem aurait plutôt songé aux 9 chœurs des anges dont Jehan Foucquet, si près de lui, offre la vision bien ordonnée.

En sa messe des « prolations », le compositeur prétend démontrer que l'hommage le plus digne au créateur est un problème bien résolu. Il accomplit son dessein, et en épargnant les témoins de son labeur. Car il a trouvé des motifs dont la symétrie proportionnée ne fige pas l'harmonie. Une suave diversité des accords résulte de cette règle mélodique d'après laquelle l'*altus* imite le discant en mesure plus lente, et la basse le *tenor*. C'est encore par un effort de l'esprit qu'il combine les lignes de sa messe *Cuiusvis toni* (1) de telle sorte qu'elle puisse être chantée dans le 1er, le 3e, le 5e ou le 7e ton, indifféremment. Mais sa tentative se réduit, en somme, à présenter une polyphonie également acceptable sous les aspects de deux modes, où nous reconnaissons notre majeur et notre mineur. Avec une élégance renouvelée sans cesse, les lignes procèdent ainsi, équivalentes pour leur enchaînement, mais avec plus d'éclat, ou plus de langueur, d'après la transposition qu'il plaît de choisir. Quand les paroles le commandent, ce contrepoint librement balancé est interrompu par la déclamation simultanée des syllabes (*Qui tollis; quoniam*, p. 46; *et homo*, p. 49, etc.). Les contrastes entre la transparence ou la souplesse, et la plénitude ou la majesté, entretiennent l'intérêt dans cette amplification sans sujet. Et la variété n'est due qu'à l'agencement des voix. Avec une délicate expérience de la sonorité, il les fait alterner 2 par 2 ou 3 par 3 avec le chœur total. Ces oppositions avivent le coloris et ajoutent à la vertu significative de la musique. Dans les 3 épisodes du *Kyrie*, la basse n'apparaît qu'à la fin, pour donner plus de poids à l'invocation. Elle intervient avec le ténor, pour affirmer *simul adoratur*. Dans le 2e *Agnus*, les 3 voix graves, puis le ténor et la basse seuls assombrissent les premières invocations, et terminent les 2 phrases par la vieille cadence où la syncope et les notes répétées mettent de l'accent. Quand les 4 voix sont réunies, le chant de la basse est modelé avec une attention évidente (2).

A ces messes où Jean Ockeghem substitue à l'élaboration d'un thème unique, l'obéissance à un principe de combinaison, se rapportent les messes *Quinti toni* et *Sine nomine* (3). A trois voix et d'un style simple,

(1) J. Ockeghem, *Sämtliche Werke*, éd. D. Plamenac, 1927, p. 44 (à 4 voix).
(2) *Ibid.*, p. 56 (mes. 34 et suiv.).
(3) *Ibid.*, p. 1 et p. 15.

ces œuvres sont pourtant d'une forme bien nouvelle, puisque le compositeur n'attend que de lui-même le pouvoir de les développer. Le respect du mode assure l'unité, mais, cela posé, toutes les données sont offertes par l'imagination. Dans le premier *Kyrie* de la messe *Quinti toni*, le *tenor* détermine le sujet, la gamme de *fa*. Il la proclame dans les passages décisifs. Ockeghem distingue d'ailleurs entre les paroles dont l'allégorie musicale peut confirmer le sens, et celles que l'artifice affaiblirait. Si, par le soprano, il décrit l'ascension de Jésus-Christ, la gloire assurée du Père, s'il exalte les vivants et murmure soudain tout bas pour les morts, il n'admet que le récit, pour les prières ou les révélations essentielles dans le *Gloria* (*gratias*) et dans le *Credo* (*qui propter*), etc. Dans le *Sanctus*, il use lyriquement de la vocalise (v. surtout mes. 16) et de la symétrie mélodique. Pour bien déclarer que sa messe est une par sa volonté, il commence presque de la même manière le *Kyrie*, l'*Et in terra*, le *Patrem*, le *Sanctus* et l'*Agnus*.

En chaque portion de la messe *Sine nomine*, le soprano répète aussi le même motif initial. Mais l'énoncé en est accompagné tantôt d'une seule voix (duo), tantôt de deux (trio).

Ainsi que dans la messe du 5^e^ ton, le travail d'école est modéré dans la messe *Caput* (1). A l'exception du *Kyrie* que les quatre voix entonnent, c'est en duo que commencent les autres parties de la messe. Le chant fondamental ne sert dans cette œuvre que de prétexte à un contrepoint toujours renouvelé, où le faux-bourdon survit encore, d'où surgissent de fort beaux motifs, et où les détails du texte sont quelquefois récités plutôt que modulés. La musique se lie ainsi aux paroles, pour les exalter ou les accentuer seulement, suivant qu'il importe au chrétien d'en bien percevoir la lettre, ou d'en éprouver la poésie. Dans cette composition où les imitations sont rares, le *tenor* est donné par la voix la plus grave : une fois dans le *Kyrie*, le *Sanctus* et le *Benedictus;* deux (3/1 puis C) dans le *Gloria* et dans le *Credo*. Le premier *Agnus* n'en produit qu'un fragment : la mélodie s'achève dans le second où les voix dialoguent agréablement avant leur supplication commune. Le troisième *Agnus*, dont la péroraison est animée, contient le sujet tout entier.

Dans la messe *De plus en plus* (2), Ockeghem se sert d'un *tenor* utilisé par Binchois dans une chanson connue (voy. plus haut, p. 93), de

(1) *D. T. O.*, XIX, p. 59.
(2) Éd. Plamenac, p. 57.

telle manière toutefois que la messe est d'autre constitution modale que la chanson, et que les motifs originaux y sont déformés encore en d'autres passages que dans les cadences qui déterminent le ton. C'est dans le *Sanctus* que la mélodie primitive est le plus fidèlement observée, interrompue d'ailleurs pour le *Pleni sunt* chanté à trois voix. Dans le *Gloria*, elle est aussi bien reconnaissable, exposée tout entière, coupée d'assez longs silences, et augmentée (*in gloria*) par la reprise des cinq premières notes et par une phrase terminale (*Amen*). Le même procédé est appliqué dans le *Credo*. En chacune de ces deux pièces, le premier fragment est mesuré à trois temps, le second (depuis *Qui tollis* d'une part, et depuis *Et incarnatus* de l'autre) à quatre. Cette diversité de mouvement est aussi dans le *Sanctus* et dans *l'Agnus*. En cette pièce finale, le sujet est abondamment varié, et les figures mélodiques de l'accompagnement sont fort animées. Le même désir d'orner inspirait déjà le *Kyrie*, et de telle sorte que le début seulement du thème apparaît nettement. Mais dans cet exorde, Ockeghem rivalise de grâce avec son maître d'élection. Il en va de même dans le *Gloria*, où il semble que la prière humaine commence seulement au chœur de l'*Adoramus te*, après le duo prolongé des voix élevées.

L'insistance dans la supplication est indiquée au soprano par la quadruple répétition du même motif (*suscipe*, etc.) que la basse redit aussi. N'est-ce pas pour représenter le rédempteur élevant les pécheurs à lui (*qui tollis*) que le dévot chapelain a tracé la puissante ligne qui monte par degrés de l'ut grave jusqu'au ré de l'octave suivante ? Mais la connaissance des flatteries mondaines, et la volonté de les dépasser, ont sans doute contourné ces motifs démesurés que le *superius* et le *contratenor* déroulent à l'envi au commencement du *Credo*. Le duo de *qui venit* n'est pas exempt non plus de tirades faciles. Dans le *Pleni sunt* une grande volubilité est alliée à un peu de science : le *contratenor* et le *bassus* y accompagnent d'un canon la première phrase du *cantus*. La fin de cet épisode est d'un art assez frivole, avec quelques imitations ébauchées, et une rythmique recherchée : témoignage curieux de maniérisme chez un compositeur austère.

La messe *Au travail suis* est construite sur le même *tenor* qu'une chanson de Barbinguant (1). Mais Ockeghem le présente une quarte plus bas, et il arrive assez souvent qu'il passe au-dessous des trois autres voix. Le

(1) *Ibid.*, pp. 30 et 42.

Kyrie en contient l'énoncé fidèle et total. Aux premières mesures seulement des autres pièces, il assure des fondations exactes. En somme, le sujet est traité avec nonchalance, excepté dans le *Kyrie*. Le reste révèle un Ockeghem improvisateur qui dispose les quatre voix avec la plus agréable variété. Mais, s'il est louable de les réunir pour chanter *Adoramus te*, ou *Jesu Christe*, ou *Suscipe*, cela est de peu de mérite, quand ces ensembles sont d'une facture vulgaire, et se trouvent au milieu de passages à deux voix indigents. Il serait juste cependant d'observer que cette union du chœur affirme *passus, cujus regni, Osanna, miserere* de l'*Agnus*, etc... Dans le *Credo*, les emprunts à la formule grégorienne sont évidents. Ce n'est que sécheresse de récitation dans *et incarnatus*, mais solennelle flexion du *bassus* dans *et homo factus est* que les autres voix accompagnent.

La messe *Ma maistresse* (1) est réduite au *Kyrie* et au *Gloria*. Ockeghem en a pris le sujet dans une de ses propres chansons, dont le *tenor* paraît à la basse du *Kyrie*, et le *superius* à la deuxième voix du *Gloria*. Une telle grâce et une telle clarté ne pénètrent que par exception ses mélodies profanes. Dans sa composition religieuse, il y ajoute par la souplesse d'un contrepoint favorable aux chanteurs.

En la messe de l'*Homme armé* (2), les quelques notes du thème battent selon diverses cadences un carillon obsédant. Des commentaires abondants naissent de cette pauvre matière. Et d'ailleurs, Ockeghem en délaisse assez souvent l'étroite ordonnance, et procède à 2 ou 3 parties, librement. Parmi ces épisodes, les phrases de *Domine, fili*, de *Pleni sunt*, du *Benedictus* et du deuxième *Agnus* sont d'une élégance et d'une ampleur remarquables.

Il suffit que la basse marque par une chute de quinte le commencement de toutes les pièces pour que la messe *Quarti toni* ait un semblant d'unité thématique. Cela donne une extrême liberté au développement. Les quatre voix évoluent dans le domaine modal sans en rabâcher la constitution. Le ténor même n'y est point dogmatique, et dans les méandres de son cours, le *superius* laisse oublier la règle et le terme du ton. Les phrases sont généreuses et comme improvisées. La déclamation dépouillée d'ornements succède aux effusions du chant. Le *Qui tollis* à

(1) *Ibid.*, p. 117.
(2) *Ibid.*, p. 99.

trois voix puis à quatre, est récité comme une prière commune, et les notes répétées sont fréquentes dans le *Credo*. Là, d'ailleurs, le soprano revient à la mélodie grégorienne, et la basse dans le *Benedictus* emprunte au *Kyrie* dominical. Heureux retours à l'habitude puérile, qui permettraient de supposer qu'Ockeghem écrivit dans cet état d'inspiration que les souvenirs enrichissent. Pour quelques mesures seulement, il se contraint à méditer : à peine indiquée dans les premières notes de l'*Incarnatus*, l'imitation est plus rigoureuse dans *Et unam sanctam*, par une facile disposition du sujet. Mais, s'il néglige ici la mécanique, il révèle du moins qu'il aime une harmonie solide (*Kyrie*, *Patrem*, *Sanctus*), qu'il accepte volontiers le faux-bourdon (*Gloria tua*, dans le *Sanctus*), et qu'il en revient quand il est ému au langage le plus simple, comme en sa lamentation quasi plébéienne sur le *Crucifixus* (1).

Un *Credo* isolé, pour quatre voix, n'est aussi astreint qu'à l'autorité libérale du mode, affirmée par quelques réminiscences de la mélodie rituelle. Il semblerait tout d'abord que le *tenor* eût le privilège de promulguer ce chant légal. Il l'articule solennellement, et deux voix l'accompagnent en démarches bien concertées. Mais le soprano le supplée bientôt. Plus loin, la basse et le second soprano poursuivent la leçon. Cette participation successive a presque l'apparence d'une imitation régulière dans *Et incarnatus*.

Le *tenor* de la messe *Ecce ancilla Domini* (2) est de caractère liturgique. En cette œuvre, Ockeghem s'est plu à ménager de belles courbes. Il les étale dans les passages à 2 voix qu'il prodigue. Chaque portion de la messe commence par un duo du *superius* et du *contra* et, dans le *Gloria* et le *Credo*, le *contra* et le *bassus* prolongent encore cette douce effusion. Ce jeu facile et agréable reparaît aussi au cours des développements. Le mérite du compositeur fut de savoir l'ordonner. Il établit d'après le même plan les 3 pièces du *Kyrie*. La couple des voix élevées fournit à la première période, le *tenor* y est ajouté dans la deuxième, et la basse soutient les 3 autres chanteurs dans la dernière. Si souvent réduite à une ligne double, cette musique n'est jamais insignifiante. Dans l'extrême simplicité, elle convient aux paroles de supplication (*qui tollis*). Des

(1) D'après le motif mi-la de la basse, cette œuvre est aussi désignée sous le nom de « messe de My-My », par allusion à l'usage de la solmisation. Ed. par H. Besseler (*Das Chorwerk*, IV, 1930).

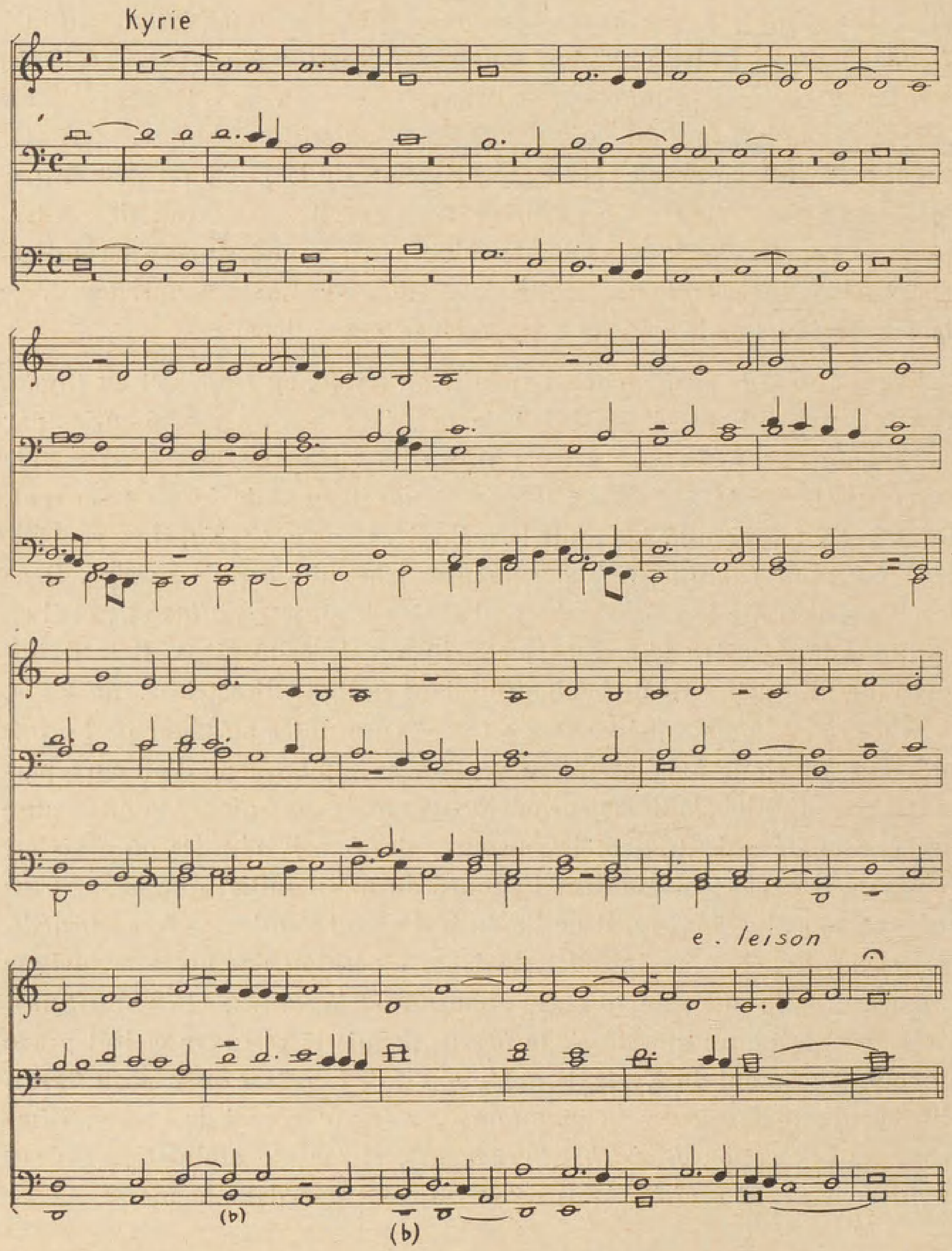
(2) Éd. Plamenac, p. 79.

ébauches d'imitation animent certaines phrases (*visibilium*, jusqu'à *Deum de Deo*), et les illustrent sans contrainte (*ex Maria; rex coelestis; qui locutus est per prophetas*). Mais la force des 4 voix est réservée pour des mots choisis (*gratias agimus; tu solus altissimus; lumen*, etc.) (1). En l'un de ces ensembles, la lente élévation de la croix est décrite par le soprano (*crucifixus*). Le participe *facta* suscite un travail de contrepoint (*res facta*). Le 1er *Amen* se termine par une majestueuse série d'accords. Dans le second, plus agité, la grande vocalise du *superius* dirige la conclusion tonale avec une impérieuse magnificence.

La messe *Fors seulement* est réduite au *Kyrie*, au *Gloria* et au *Credo*. Ces fragments sont écrits à 5 voix (2). Le *tenor* en a été pris par Ockeghem en sa chanson à trois voix déjà citée (p. 104). C'en est le *superius* transposé à l'octave inférieure qu'il emploie le plus souvent. Dans le *Kyrie*, il en dévide toute la mélodie. Dans le *Gloria*, il en rappelle le chant pour *Domine, fili*, et en reprend la suite depuis *suscipe*. Dans le *Credo*, il traite le même sujet tout entier jusqu'à *sepultus est*, et il en applique la dernière phrase à la conclusion de cette pièce. Il introduit aussi d'autres éléments de la chanson dans sa ligne directrice : *qui tollis, cum gloria, filioque, qui locutus est* sont empruntés au ténor de l'original. Les allusions à la première version se remarquent d'ailleurs partout. Ainsi l'unité s'affirme avec évidence, mais sans monotonie, à cause de la diversité qu'entretient la ressource des 5 voix réunies ou divisées. Il y a de la variété même dans l'énoncé du motif initial que le *superius* redit un ton plus haut qu'il ne l'a émis d'abord (*laudamus te — benedicimus te*). En certains épisodes, la lente répétition des notes a quelque rapport avec le mouvement de la chanson (*et iterum..., et in spiritum*). Mais l'ample figure que décrit le *bassus* depuis le ré grave et l'ut grave au commencement du *Kyrie*, le noble motif de la même voix (*et in terra*), l'insistance majestueuse du *quoniam tu solus* (encore à la basse), l'impétueuse invocation *Jesu Christe* (*vagans*), et mainte ondulation du soprano (par ex. *et invisibilium*) ne se trouvent que dans la messe.

(1) *Et vitam* est marqué par la modulation de fa-mi bémol.

(2) Dans le *Kyrie* et le *Gloria*, une seule partie de soprano est associée aux 4 voix d'homme. Dans le *Credo*, un *secundus puer* est introduit.



Dans sa *Déploration* (éd. citée, p. 34) Guillaume Cretin désigne la « messe... exquise et très parfaicte de *Requiem* ». C'est sans doute à cette œuvre qu'appartenaient l'introït, le *Kyrie* et plusieurs répons pour les défunts qui ont été conservés. Toute la composition dépend du plain-

Planche X. — *Weltchronik* (1493). - Cl. H. Laurens

chant, annoncé par les intonations du soprano, et reconnaissable souvent à cette voix sous des ornements discrets. L'esprit de variation n'offense pas la gravité grégorienne. D'autre part, Ockeghem évite la monotonie par une ingénieuse répartition de la sonorité. *Si ambulem* est à 3 voix. *Virga tua*, d'abord à 2, s'achève à 4 (*consolata sunt*). Le *superius* et le *contra* disent *Sicut cervus*, le ténor et la basse chantent *Sitivit*. Dans *Fuerunt mihi lacrymae* commencé par le duo des voix élevées, le *tenor* intervient dès la 3e mesure, mais la basse n'apparaît qu'à la fin, pour renforcer *Ubi est Deus tuus*... En *Domine, Jesu Christe*, des 4 lignes conjointes, celle du *contra* seule est continue. Modelée subtilement, elle sert de lien aux plaintes éparses. Après le contrepoint flexible du trio *Sed signifer sanctus Michael*, le chœur entier confirme la promesse faite à Abraham, et il y a de la sérénité dans le cantique d'offrande *Hostias et preces* (à 3 voix et à 2 voix).

Les motets à la Vierge d'Ockeghem sont de belles et de libres enluminures du plain-chant.

Dans un *Salve regina* écrit à quatre parties, la basse fournit la mélodie liturgique presque tout entière (1). L'ample contrepoint des autres voix est fondé sur ces motifs connus, mais après un prélude indépendant où les deux *soprani* vocalisent. Un autre *Salve* au contraire reçoit la règle grégorienne du soprano, et l'exposition se fait d'abord en duo (2). Les deux voix aiguës commencent seules aussi l'*Alma redemptoris*. Elles annoncent distinctement le sujet; la seconde brode à peine, sous l'accompagnement perçant et résolu de la première (3).

L'*Intemerata* à cinq voix qui lui est attribué est assez massif (4), mais les quatre lignes auxquelles il suspend son *Ave, Maria* se distendent largement; le soprano fléchit et remonte par degrés, comme pour figurer le vol de l'ange (5).

Cretin a signalé le motet *Ut heremita solus* (ouvr. cité, p. 34). Une composition anonyme à 4 voix pour ce texte a été éditée par Petrucci

(1) H. Besseler en a publié le début (*Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, 1934, p. 238).

(2) W. Stephan, *Die burgundisch-niederländische Motette zur Zeit Ockeghems*, 1937, p. 73.

(3) Éd. Besseler (*Altniederländische Motetten*, 1929, p. 5).

(4) La basse y atteint plusieurs fois le ré grave.

(5) Le début est donné par Stephan (ouvr. cité, p. 61). Le même auteur cite des passages de *Coeleste beneficium* et de *Gaude, Maria* (pp. 40-41).

(*Motetti* CC, 1504). Il est vraisemblable que c'est l'œuvre d'Ockeghem. Un *tenor* plusieurs fois répété y est accompagné par un contrepoint en général mélodieux où se trouvent cependant quelques passages d'une symétrie un peu trop rigoureuse (1).

Un autre motet anonyme à 4 voix du même recueil, *Miles mirae probitatis*, célèbre saint Martin. Comme Ockeghem fut trésorier à Saint-Martin de Tours, on a supposé que cette musique était de lui. L'analyse n'est pas défavorable à cette hypothèse. Au commencement, le *cantus firmus* est exposé par le soprano. L'alto et le ténor l'assistent avec un empressement qui devient bientôt mécanique. Mais la noblesse des motifs qui paraissent ensuite, l'habileté à distribuer la matière sonore, le recours opportun à la plénitude (*sanctus; largire subsidia*), etc... laissent du moins admettre que ce travail n'est pas indigne du maître fameux.

De tous les contemporains d'Ockeghem, qui moururent avant lui, le plus fameux est Antoine de Busnes, dit Busnois. La petite bourgade dont il portait le nom n'est pas éloignée de Béthune (Pas-de-Calais). On ne sait pas encore où il apprit la musique. La mention la plus ancienne qui ait été recueillie le désigne comme *indignum musicum* de Charles Le Téméraire, comte de Charolais. C'est lui-même qui a fourni ce renseignement dans sa composition *In hydraulis* (*D. T. Ö.*, VII, p. 110). Il servait donc Charles avant qu'il succédât à Philippe le Bon (1467). D'après les paroles, cette pièce dut être présentée par l'auteur à Ockeghem. La rencontre des chanteurs de Bourgogne et de France pourrait être de 1461 : Philippe et son fils assistèrent aux fêtes du couronnement de Louis XI. Ils étaient présents quand le roi vint à Notre-Dame de Paris, acclamé par le peuple (Noël, Noël), et le chef de la chapelle ducale Nicaise du Puis avait suivi son maître (Arch. nat., LL 120, p. 280 et p. 295) (2). En 1465, le comte de Charolais parut encore devant Paris, d'abord comme un ennemi, puis fut accueilli par le roi avec « privauté et bienveillance », et « moult familièrement ». Par la grâce de l'exécution et par des phrases élégamment rythmées, Busnois sauve *In hydraulis* d'être un prétentieux exposé de l'expérience pythagoricienne, et il dissimule la pauvreté scolaire de l'entre-

(1) Publ. par A. Schering, *Gesch. der Musik in Beispielen*, 1931, n° LII.

(2) Un livre de chœur perdu qui avait été écrit pour Louis XI commençait par un *Noël* d'Ockeghem (*per totum adventum*) suivi d'un *Asperges me* de Busnois (C. Samaran, dans le *Bull. philologique et hist.* de 1928-29, p. 88).

prise. Comme s'il était frappé sur l'enclume antique, le *tenor* de trois notes est traité comme un *pes ascendens*, étant repris à la quinte et à l'octave supérieure de la tonique, puis à l'inverse, comme un *pes descendens*. Busnois affectait ainsi d'être érudit, mais Martin Le Franc aurait pu dire que son « déchant » était « tout rempli de florettes » et modelé comme en des « bergerettes, doulces et assez legierettes » (*Le champion des dames*, Bibl. nat., ms. fr. 841, fol. 99). L'artifice du pédant est voilé avec assez d'agrément, pour que cet hommage au sévère Ockeghem ait dû avoir quelque affinité de coquetterie (cf. mes. 51-61) avec les « petits motets et bergerettes » que disaient trois sirènes à l'entrée de Louis XI, tandis que plusieurs bas instruments « rendoient de grandes mélodies » (1461) (1). Formé à la cour, il s'était habitué à rechercher la délicatesse et le brillant. Le prince auquel il appartenait n'aurait pas gardé près de lui un artiste médiocre. Dès l'enfance, Charles jouait de la harpe (Nord, B 1972, 1441). Olivier de la Marche assure qu'il « mettoit sus chansons et motets » (*Mémoires*, II, 1884, p. 334). Th. Basin rapporte qu'il chantait quelquefois (*Histoire des règnes de Charles VII et de Louis XI*, éd. Quicherat, II, 1856, p. 452). Un motet de sa façon fut exécuté devant lui le 23 octobre 1460, à la cathédrale de Cambrai par le maître (Robert le Canonne) et les enfants (2). Dufay était alors dans la ville. On sait qu'il avait destiné à Charles « 6 livres de diverses chanteries » (3). Le comte de Charolais acceptait avec plaisir de tels dons. En 1457, un prêtre hollandais lui offrit des livres de chant, un clerc écossais qui se rendait à Rome lui apporta aussi de la musique (Nord, B 3661, fol. 73). La même année, il distribua de nombreuses gratifications à des ménestrels et à des trompettes (*ibid.*), largesses qui étaient d'ailleurs dans l'ordre accoutumé de ses dépenses. Il était généreux aussi pour les musiciens de son père. Il obtint de Philippe, en 1465, que le chapelain anglais Robert Morton quittât le duc pour passer cinq mois près de lui (Nord, B 2058). La renommée des chanteurs anglais était grande alors dans les Flandres. Dans sa jeunesse, Joh. von Soest (né en 1448) abandonna le duc de Clèves pour étudier à Bruges avec deux maîtres *uss engellant* (*Gedichte*, éd. J. C. von Fichard. 1811, pp. 103-107). Morton accompagnait sans doute le comte quand ses Bourguignons devant Paris en 1465, faisaient ballades, rondeaux et libel-

(1) *Journal de Jean de Roye*, éd. de Mandrot, I, 1894, p. 27.

(2) G. Doutrepont, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, 1909, p. XXXI.

(3) Van den Borren, *G. Dufay*, 1925, p. 58.

les diffamatoires contre les bons serviteurs du roi, et vinrent « bailler une reverdie » avec clairons, trompettes, hauts ménestrels et autres instruments dont ils menaient grand bruit (*Journal* de Jean de Roye, éd. citée, p. 111 et p. 94). Il eut probablement l'occasion de se signaler pendant les fêtes du mariage de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York (1468). Des ménestrels et trompettes, tant anglais que bourguignons se firent « moult efforcément ouyr » dans le cortège. Pendant le banquet, la bienvenue à la « belle bergère » fut souhaitée par un lion qui l'exprima par « teneur et dessus ». Les convives entendirent encore le quatuor de quatre gros ânes et la « chanson étrange » de deux sirènes sorties d'une baleine (1). Il serait séduisant d'insinuer que *Princhesse of youth* (*Escorial*, IVa 24, fol. 115), eût été alors adressée à la fiancée, et par Morton.

Busnois dut être requis de contribuer aux réjouissances que ses souverains considéraient comme des manifestations éclatantes de leur richesse. Sa finesse un peu maniérée les délassait après les concerts tumultueux et confus que l'usage prescrivait d'ordonner et de payer. « Et sonnoient corz et trompettes que l'on ne oyoit l'un l'autre parler ». Ou bien, il fallait entendre « aubades et grands sons » des ménétriers, clairons, harpes, tambourins, vielles, orgues et manicordions (2). Parmi les solistes, il en était accueilli d'assez vulgaires, par exemple, ce joueur de musette allemand ou ce trompette allemand que Charles récompensa en 1473 à Trèves (Nord, B 2095). Et cependant, le duc avait amené avec lui ses musiciens : le mois précédent, il avait envoyé à Luxembourg ses trois joueurs de luth et trois trompettes vers les délégués de Metz (3). La fatigue des voyages ou des sièges inclinait à l'indulgence en matière de musique. Campées devant Neuss (1474-75), les troupes ducales avaient pour divertissement de chanter, jouer des flûtes et autres instruments (4). Devant Nancy (1475), les Bourguignons appelaient un certain Nicolas des Grands Moulins qui à la fenêtre de la grande tour « joyeusement les os menoit avec ses cliquettes », disant de bonnes chansons : et ils tiraient sur lui « à puissance de flesches », sans arriver à l'atteindre (5).

(1) O. de la Marche, *Mémoires*, III, 1885, pp. 110, 136, 153, 198.

(2) Ol. de la Marche, *Le triumphe des dames* (éd. J. Kalbfleisch, 1901, p. 60) et le *Chevalier délibéré* (éd. F. Lippmann, 1898, p. 51).

(3) Charles Bruneau, *La chronique de Philippe de Vigneulles*, III, 1932, p. 18.

(4) G. Chastellain, *Œuvres*, publ. par Kervyn de Lettenhove, VIII, p. 267.

(5) Dom Calmet, *Histoire de Lorraine*, VII, 1757, col. LXXX.

Les chantres étaient les témoins de ces amusements de caractère populaire, mais ils restaient astreints aux obligations quotidiennes de leur charge. En son « ost » près de Neuss, Charles reçut le roi de Danemark « plus grandement qu'à Bruges ou à Gand » (1). Jean Molinet qui a célébré la « magnificence du siège de Neuss » s'est plu à décrire ce que la musique y ajouta. Ce qu'il en dit révèle pleinement sous quelles influences se développait le talent de Busnois. « Sons mélodieux, tubes, tambours, trompes, clairons, fleutes, musettes et chalemelles sonnoient en l'aer et engendroient armonie tant délectable, qu'ilz effaçoient toute mélencolie, suscitoient joye nouvelle et eslevoient tous cœurs anoyeux au trosne de parfaicte lyesse. Souverainement au quartier du duc, aux heures limitées, en estoit la très doulce noise tant plaisante à ouyr, que ce sembloit ung paradis terrestre, et chose plus divine que humaine. Et comme Orpheus débrisa les portes d'enfer au son de sa harpe, la modulation de ces instruments musicaulx mitigeoit l'amer des rudes cœurs saxonnois et endormoit les ennemys par son amène consonance. » Plus loin, il montre comment, après la réfection du corps, Charles donnait la réfection à l'âme, et surtout par l'art de musique, « dont il estoit tant amoureux que nul plus, et non sans cause. Car musique est la résonance des cieulx, la voix des angeles, la joye de paradis, l'esperit de l'aer, l'organe de l'église, le chant des oyseletz, la récréation de tous cœurs tristes et désolés, la persécution et enchassement des diables », etc. Aussi, le duc assemblait-il « les plus famez chantres du monde, et entretenoit une chapelle estoffée de voix tant armonieuses et délectables que, après la gloire céleste il n'estoit autre lyesse (2) ».

Cette compagnie consacrée aux louanges divines était alors dirigée par Philippe Siron, qui avait la dignité de chantre au chapitre de Saint-Pierre de Lille (3). On y trouvait encore Robinet de la Magdalaine, prévôt de Watten qui avait longtemps auparavant voyagé en Angleterre et en Italie (4); Pierre le Canonne, ancien maître des enfants à Cambrai; Constans de Langhebroek, chanoine de la même cathédrale depuis 1451; Mathias Cocquel avait été engagé comme « ténoriste »; Phil. du Passaige,

(1) Chastellain, *ibid.*, p. 268.

(2) Bibl. nat. ms. fr. 5618, fol. 18 v°, 19 v°, 21 v°.

(3) E. Hautcœur, *Hist. de l'égl. collégiale... de Saint-Pierre de Lille*, II, 1897, pp. 254, 321, 456, et *Cartulaire* de la même église, II, 1894.

(4) Voy. une notice sur ce personnage dans les *Mélanges de musicologie* offerts à L. de la Laurencie, 1933, p. 15.

natione Cyprius, sed eruditione Brabantinus, selon Tinctoris (1); Pierre Basin qui instruisait les enfants à Saint-Donatien de Bruges en 1465 (2) et prit le 1er février 1476 la place de Robert Morton (3). Dans ses chansons, Morton est vif et hardi. Ses mélodies sont claires et bien lancées. La première phrase et la dernière de *N'araige jamais mieulx que j'ay* (4) sont amples et impétueuses. La continuité d'expansion est remarquable dans le dessus et le *tenor* de *Cousine, trop vous abusez* (Bibl. nat., ms. fr. 15123, fol. 17 v°; attribution dans le ms. de Florence, Magl. XIX, 176, fol. 95 v°-96). Il y a du mouvement et de la fermeté tonale dans *Mon bien* (fr. 15123, fol. 188 v°-189). La limpidité du ton de *fa* règne aussi dans *Le souvenir de vous me tue* (5) avec une harmonie plus grave et plus dense.

Morton procède avec la même tranquillité, mais dans un autre mode, en *Ma dona bella* dont le *contratenor* a des paroles françaises (Escorial, ms. IVa 24, fol. 127). Cette pièce aurait pu être destinée aux marchands italiens qui résidaient à Bruges. L'un d'entre eux, Giovanni Arnolfini, qui s'enrichit en fournissant les étoffes de soie au duc, était venu de Lucques « povre compagnon chantre » (6).

Par la grâce travaillée de ses accompagnements, Morton prouve qu'il avait mérité d'être loué dans les vers où il est dit de lui et de Heyne que sur « bas instrumens à planté ont joué » (Dijon, ms. 517, fol. 155 v°). Mais l'entrecroisement des lignes en son contrepoint n'aurait pas permis aux luthistes de restituer une image complète de ses chansons. Un des musiciens de Charles le Téméraire, cependant, passait pour rendre *artificiosissime* les chants, non seulement de deux voix, mais de 3 et de 4. Tinctoris le signale sous le prénom de Henricus (ouvr. cité, p. 45). C'était Henry Bucquelin qui suivit son maître devant Neuss (Bibl. nat., ms. fr. 8255).

Arrivé pendant le siège, l'écrivain Molinet fréquenta sans doute les musiciens du prince comme s'il était de leur métier. Une chanson à 4 voix, lui est attribuée, avec vraisemblance, puisqu'il est cité avec d'autres praticiens par Loyset Compère (voyez plus haut, p. 103). Il

(1) *De inventione et usu musicae*, éd. Weinmann, 1917, p. 33.
(2) A. C. de Schrevel, *Hist. du séminaire de Bruges*, I, 1895, p. 157; cf. p. 164.
(3) Bibl. nat., ms. fr. 3867, fol. 2 v°.
(4) K. Jeppesen, *Der Kopenhagener Chansonnier*, 1927, p. 4.
(5) K. Jeppesen, éd. citée, p. 37.
(6) G. Chastellain, *Chronique* (4e Volume des *Œuvres*, éd. par Kervyn de Lettenhove, 1864, p. 32). J. Van Eyck le peignit avec sa femme en 1434.

promet d'être leur égal par l'aisance et par le nombre de sa prose, mais il est évident qu'il n'avait pas le même empire sur les notes que sur les mots, car il soutient péniblement l'essor des périodes où il s'est égaré. En ce développement qui languit, le rythme bien marqué des premiers mots, *Tart ara* (aura) est intelligemment répété, avec la rigueur d'une menace (1). Aussi bien, parmi les chantres, la manie de rimer était excitée par l'émulation. En 1440, Hector de Mailly qui devint plus tard chapelain ducal, alors « évêque des fous » à Lille, reçut 40 sols pour les distribuer à ceux qui feraient les « meilleures histoires de la sainte écriture » (2). Il servait encore Philippe le Bon en 1457 (B 2026). Robinet de la Magdalaine, son collègue pendant plusieurs années, fut « prince » du concours où 27 rivaux se disputèrent un prix de rhétorique en la chapelle ducale de Bruxelles (1460). Richard de Bellengues, « alias Cardot, natif de Rouen » ne dédaigna pas de « besoigner » en cette entreprise, de même que le « ténoriste » de Philippe, Guillaume Wasset (3). Gilles Joye, admis comme clerc ducal vers 1463 (B 2051) fut aussi poète (4).

Jean Cornuel enfin, petit vicaire à Cambrai, aurait été capable d'échanger des vers avec Molinet. La routine de leur art aidait ces choristes à mesurer leurs « bourdes ». Ils devaient admirer que Molinet sût terminer ses vers par des signes musicaux, et connût assez de leurs chansons favorites pour en citer les paroles en ses oraisons à la Vierge et en d'autres pièces (5). Dans une lettre à Busnois, Molinet n'admet d'autres rimes que *bus* et *nois*. A ce témoignage d'amitié et d'habileté, le compositeur aurait volontiers répondu en acceptant semblable contrainte verbale, car il groupait les mots avec assez d'adresse. Le rondeau *Reposons-nous entre nous, amoureux* a été rédigé par lui pour Molinet; un autre encore a été conservé ainsi qu'une bergerette, et il est vraisemblable que les paroles de ses chansons notées furent assez souvent préparées par lui (6).

(1) K. Jeppesen, éd. citée p. 12.

(2) Léon Lefebvre, *Histoire du théâtre de Lille*, I, 1907, p. 7.

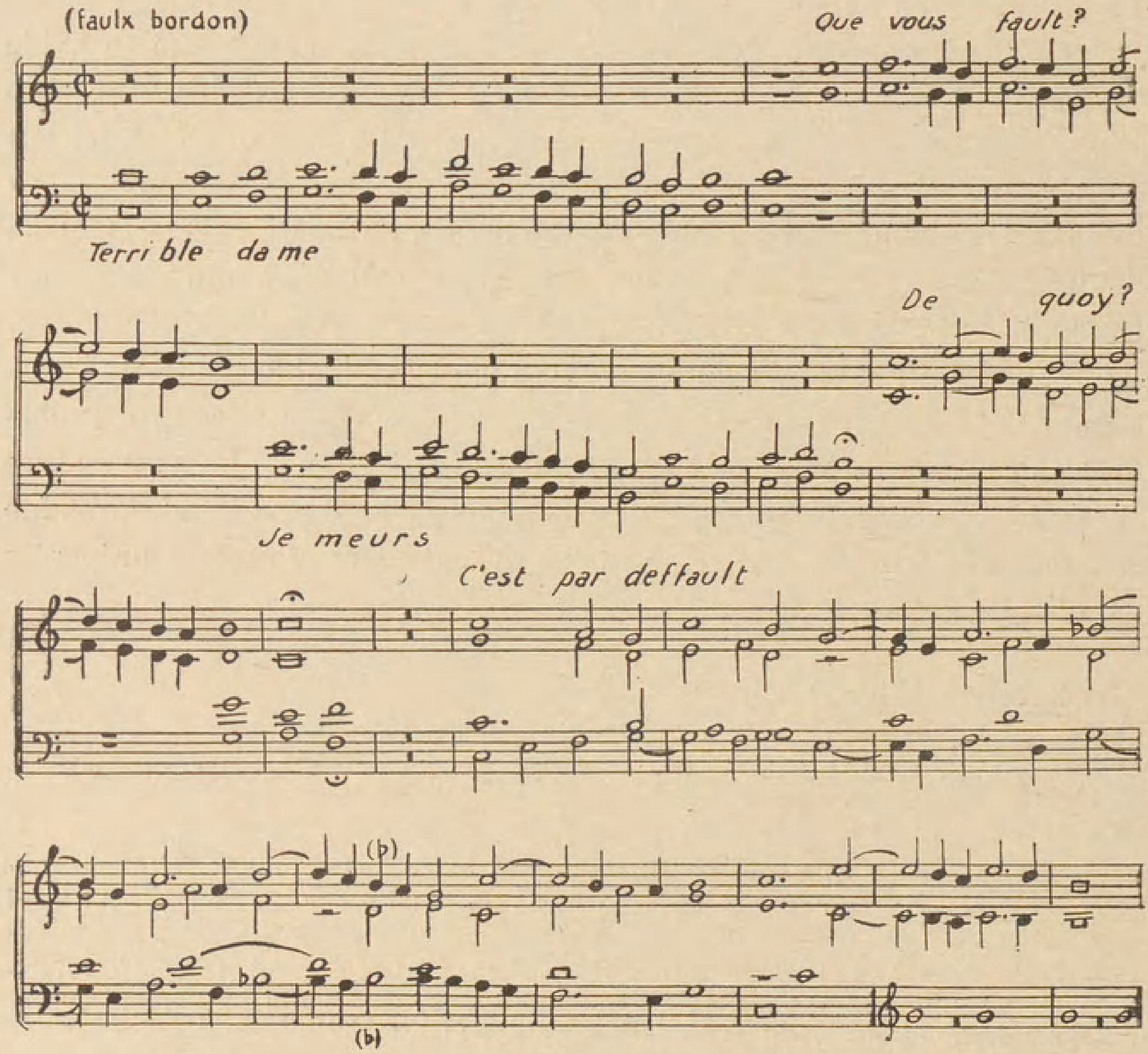
(3) L. Brésin, *Traité... des antiquitez de Flandres* (Bibl. de Valenciennes, ms. 660, fol. 140 v°).

(4) *Mélanges... de la Laurencie*, p. 18.

(5) *Rev. de musicologie*, X, 1926, pp. 174 et suiv. — P. Champion, *Hist. poétique du* xv^e *siècle*, II, p. 390. — *Les faictz et dictz*, éd. de 1540, fol. 6; cf. fol. 127 v° et fol. 188 v°.

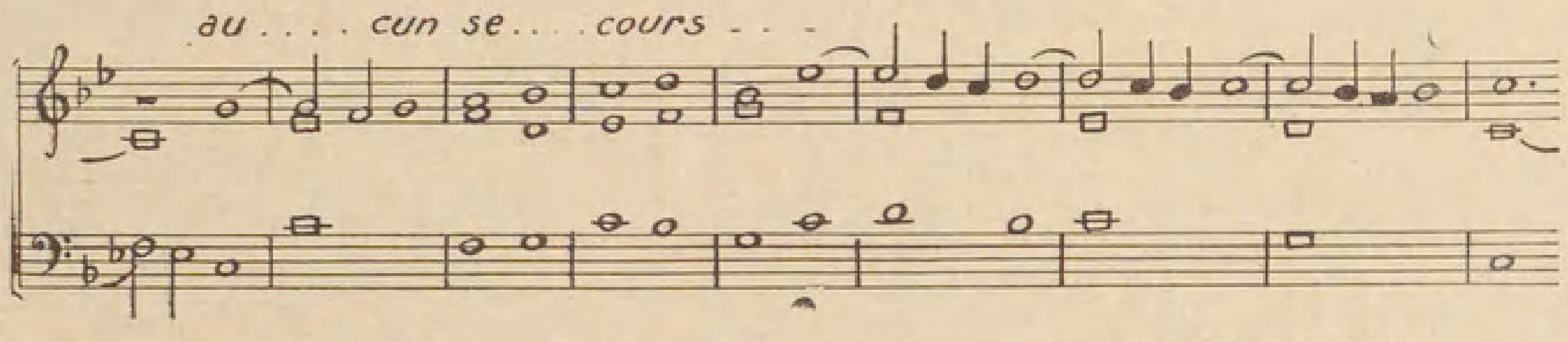
(6) E. Droz et A. Piaget, *Le jardin de plaisance*, II, 1924, pp. 130, 137, 167. — P. Fabri, *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*, éd. Héron, 1889, p. 73. — G. Raynaud, *Rondeaux... du* xv^e *s.* 1889; pp. XI-XII et 153.

Si médiocres que fussent les jeux littéraires où il s'exerça, il n'était pas inutile à Busnois de connaître la mécanique des rhétoriqueurs. La diversité bien réglée, l'assurance dans le développement, le bel ordre, la faculté même de racheter la faiblesse de certains sujets par l'imprévu des idées accessoires, n'en trouvait-il pas des modèles chez ces patients diseurs de riens? En s'efforçant de rivaliser avec eux, il a discerné les raisons de leurs procédés, et s'est habitué par analogie à classer les ressources de la matière sonore. Une étude complète de ses chansons démontrerait qu'il recherche l'effet et qu'il y atteint par les mêmes moyens que Molinet ou ses admirateurs. Mieux que ses maîtres en musique, les écrivains lui ont enseigné à établir d'abord un plan. En *Terrible dame* (Bibl. nat., ms. fr. 15123, fol. 160), il ménage un dialogue entre les voix graves et les voix élevées et, pour que les termes en aient plus de force, il introduit en chaque groupe le complément du « faux-bourdon ».



Plus loin, il déclame « que l'on ne peut (merci trouver) » sur des notes aiguës.

Dans *Je ne demande* (*ibid.*, fol. 154) le motif du *superius* est annoncé distinctement par le *tenor*. Il est accompagné avec plus d'égard à la suavité puis à la densité de l'harmonie, qu'au déploiement du contrepoint, et c'est par un accord, fondé sur un mi bémol soudain de la basse, que sont marqués les mots « en liesse mondaine ». Ainsi que les ouvriers de la rime réveillent leurs lecteurs par les soubresauts de l'équivoque, ainsi Busnois atteint ses auditeurs par le choc des consonances inattendues ou des dissonances qui inquiètent. Il déçoit tout espoir de repos, quand il interprète « aucun secours » dans *Au pauvre par nécessité* (*ibid.*, fol. 172).



Il y a aussi de l'âpreté dans *Advienne que venir pourra* et dans *Mon seul et sangle souvenir* (*ibid.*, fol. 8 et fol. 125). Il use avec intention des douces tierces et des sixtes éclatantes (*Un grand pauvre homme; ibid.*, fol. 131, et *Quelque pauvre homme; ibid.*, fol. 165).

Le mouvement de ses mélodies n'est pas non plus dirigé sans réflexion. Quelquefois, on l'a vu déjà, il récite plutôt qu'il ne chante. Mais il sait lancer de longues phrases que l'indignation soulève (« qui me faisoit grand tort » en *Seule à part moy; ibid.*, fol. 157) (1), que la confiance soutient (voy. *Mon seul*, etc.) ou que la ferveur de l'hommage anime (*A une dame j'ay fait vœu*, et *En tous les lieux où j'ay esté;* Dijon, ms. 517, fol. 65 et fol. 81).

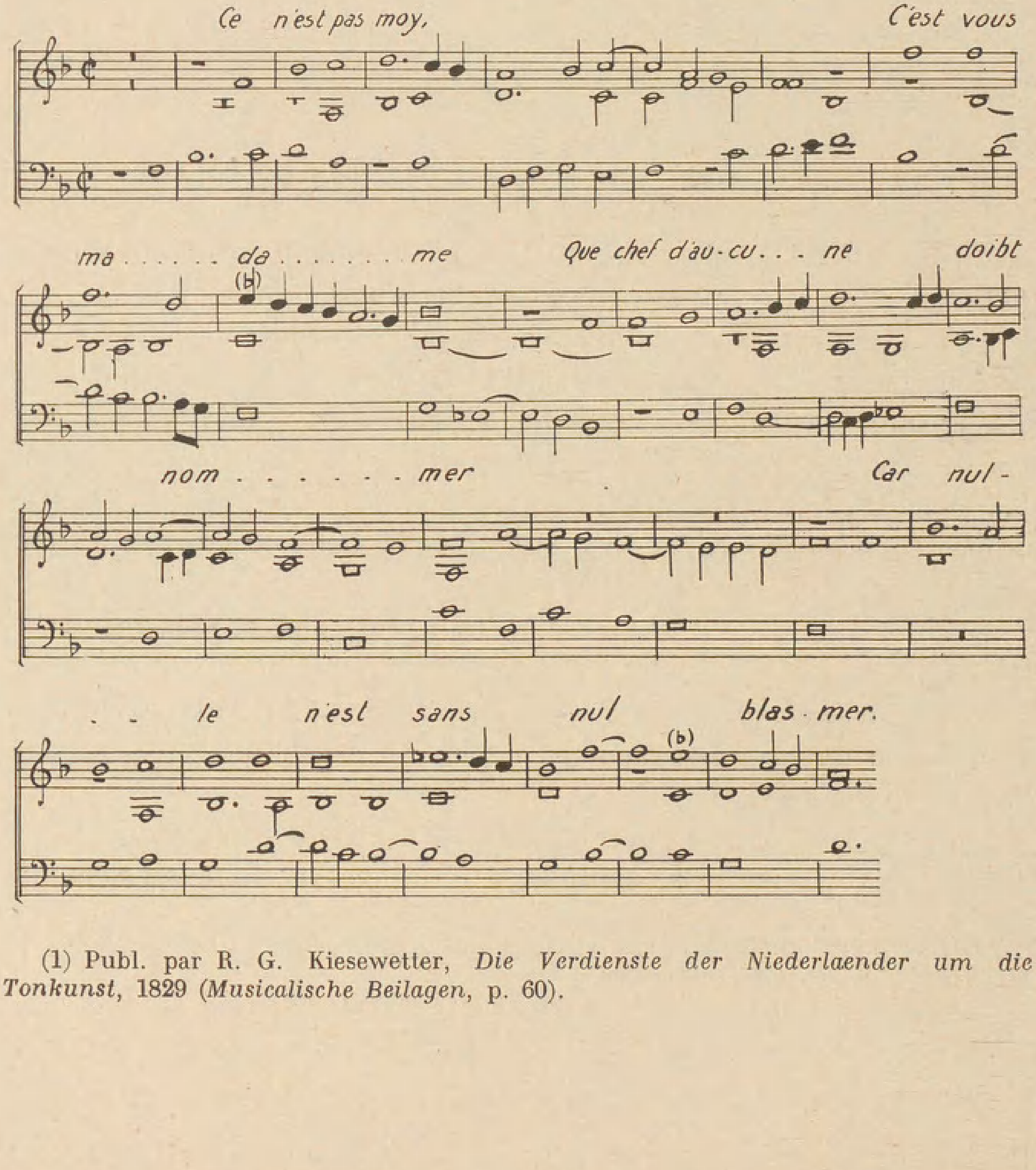
D'autres figures qu'il dessine d'un trait plus court et sans recherche de rythme, sont très agréables. Il a trouvé de fort jolies tournures pour le soprano dans *Ma damoiselle*, *Je m'esbahis*, *Ja que luy*, *Votre gracieuse accointance*, *En voyant sa dame au matin*, *Au gré de mes yeux*, *Je suis venu vers mon amy* (2).

Parfois tout le mérite du compositeur est d'avoir déployé ces lignes élégantes, et les autres éléments de la chanson sont façonnés avec un

(1) Le motif est d'abord énoncé au *contratenor*. Un dessin analogue se trouve dans *Terrible dame*, pièce déjà citée.

(2) Dijon, ms. 517, fol. 13, 51, 59, 61, 72, 111. Ms. fr. 15123, fol. 128.

peu de nonchalance. Certaines parties de *contratenor* assurent l'harmonie par des retours fastidieux aux notes essentielles, comme sous l'archet d'un ménétrier. Busnois, pourtant, se croyait assez habile en contrepoint pour essayer de développer un canon à 3 voix dans *A vous sans autre* et (avec moins de succès) dans *Bel accueil* (Dijon, fol. 19 et 20). Il en propose un autre à 2 voix en *Dieu, quel mariage* (*Corps digne*) (1). Volontiers, il paraît promettre en commençant une pièce qu'il tracera les mêmes contours pour les 3 lignes qu'il y étire. Mais il ne va pas au-delà d'un facile exposé (*Quelque povre homme; Bonne chère; Ce n'est pas moy*, ms. fr. 15123, fol. 165, 163, 173 ; *Je ne puis vivre*, Dijon, fol. 35). Même dans *Joye me fuit* (ms. de Dijon, p. 50 de l'éd.), il arrête bientôt la « chasse », quoique les mots « courroux me suit » lui fournissent un prétexte de la continuer.



(1) Publ. par R. G. Kiesewetter, *Die Verdienste der Niederlaender um die Tonkunst*, 1829 (*Musicalische Beilagen*, p. 60).

En général, il lui suffit de traiter les 2 voix supérieures en imitations peu rigoureuses auxquelles il renonce ou auxquelles il revient arbitrairement. S'il associe la 3e partie à ce travail de symétrie, ce n'est guère que comme un complément hasardeux. Mais cette liberté favorise l'élégance de la basse, dans un passage de *Fortune, trop tu es dure* (ms. fr. 15123, fol. 127). En *Terrible dame*, les fragments des images principales sont heureusement déformés dans l'accompagnement. Il évite aussi de répéter avec une précision servile les motifs qu'il engage dans une gradation (« quelque confort » dans *Je ne puis vivre*).

Cependant, il opère quelquefois avec une régularité machinale, par exemple dans la seconde partie de *Mayntes femmes* (1) et dans *L'autre hier que passa* (Petrucci, *Canti B numero cinquanta*, fol. 12).

Dans une chanson qui commence aussi par *L'autre hier*, Busnois introduit *Trop suis jonette* et *En l'ombre d'un buissonnet* au *contra* (2). Il cite dans *Amours nous traite honnestement* (ms. fr. 15123, fol. 171) le *tenor* de *Je m'en vois au vert bois*. Des allusions à d'autres chansons se trouvent aussi dans *On a grant mal par trop amer* (Dijon, fol. 178). Enfin le titre de *J'ay pris amours tout au rebours* (*Odhecaton*, fol. 45), signifie que le *tenor* de la chanson connue (Dijon, fol. 2) y est employé, mais par inversion, chaque montée changée en descente, et réciproquement.

Busnois vivait encore en 1482 (B 2127, fol. 314 v°).

(1) Kiesewetter, ouvr. cité, p. 57.
(2) H. Anglès, *El chansonnier français de la Colombina*, 1929, p. 22.

CHAPITRE IV

LA MUSIQUE ET LE THÉATRE. — LA MUSIQUE INSTRUMENTALE. — LA MUSIQUE ITALIENNE.

La musique était admise dans les représentations théâtrales sous toutes les formes connues, religieuses ou profanes. Des mélodies grégoriennes sont insérées dans les mystères joués en France, en Allemagne et en Angleterre, ainsi que dans les *Sacre rappresentazioni*. Des anges chantent *Te Deum* et *Sanctus* dans les *York plays* (1). Dans les « jeux » de Pâques et du Saint-Sacrement, les Allemands introduisent *Victimae paschali*, *Sanctus*, *Gloria in excelsis*, *Magnificat*, etc. (2). La teneur liturgique était observée aussi dans ces repos du drame où les anges agenouillés invoquent le Père, émerveillent les pasteurs par le *Gloria* de Noël; où Gabriel demande la venue de l'Esprit créateur, et salue la Vierge; où le vieillard Siméon appelait la fin d'une vie comblée; où les enfants des Hébreux célébraient l'entrée du fils de David à Jérusalem (*Passion* écrite en 1488; Bibl. nat., ms. fr. 904). Après le dénouement, le *Te Deum* était une action de grâces pour le profit spirituel et pour le plaisir du spectacle. Dans *La vie et passion de Mgr. Sainct Didier* (1482), la lumière divine est demandée par le *Veni creator* (3). Les litanies, *Libera*, *Vexilla regis*, etc. précèdent le *Te Deum* final dans le *Mystère de saint Louis* (1472) (4). Comme dans les offices solennels, les hymnes étaient sans doute exécutés en faux-bourdon. Michel, Gabriel et Raphaël, sur l'ordre de Dieu, modulent *Veni redemptor gentium*, puis l'hymne « doucette et plaisante » des martyrs, dans le *Mystère de saint Vincent* (1476, Bibl. nat., ms. fr. 12538). Comme de vrais clercs de matines, ils devaient y obéir à la routine chorale, Vincent se joignant parfois à

(1) Alfr. W. Pollard, *English miracle plays, moralities and interludes*, 1890, p. 2.

(2) Carl Klimke, *Das volkstümliche Paradiesspiel*, 1902, p. 30. — Rudolph Höpfner, *Untersuchungen zu dem Innsbrucker, Berliner und Wiener Osterspiel*, 1913, p. 154.

(3) Édité par J. Carnandet, 1855, p. 55.

(4) Publié par Francisque Michel pour le *Roxburghe Club* (1871).

eux, lui quatrième. Il semble que cet harmonieux mélange des voix fut accepté aussi dans le *Mystère de la résurrection*, attribué à Jean Michel, pour le *Veni redemptor gentium*, « mélodieusement » énoncé par « les âmes du limbe », ainsi que pour *Regina coeli, Jesu nostra redemptio*, etc..., et pour ce répons, *Libera me*, qu'elles aident Adam à chanter. En d'autres épisodes, les anges disent en chœur *Stabat mater*, *Tota pulchra es*, *Hortus conclusus*, *Virgo prudentissima* (1).

L'auteur du *Parroissian esconmenié* avait associé déjà saint Jean, le prêtre et le fol en un motet (2). De l'hymne *Sanctorum meritis*, les anges tirent un motet joyeux et « faitiz », quand ils portent au paradis les âmes des chevaliers tués pour leur foi (*Mystère de saint Louis*, p. 251). C'est un chant « bien compassé » que les bergers modulent à cinq voix, en prononçant *Requiescant in pace*, dans l'*Incarnacion*, jouée à Rouen en 1474 (3). Quand Dieu parle dans la *Passion* de Jean Michel, représentée à Paris en 1490, la musique de son discours est triple, symboliquement, étant énoncée par un « haut dessus, une haute contre et une basse contre bien accordés » (4). Les anges chantent en « choses faites », c'est-à-dire en contrepoint, dans une pièce de 1496, quand ils emportent l'âme de saint Martin en paradis (Bibl. nat., ms. fr. 24332 fol. 227 v°).

En certaines scènes, les usages mêmes des musiciens sont décrits. Avant que les anges de l'*Incarnacion* expriment leur joie par une « nouvelle chanson », l'archange Michel leur demande « Etes-vous d'accord ? » La même pièce renferme une véritable leçon de science musicale, avec définitions, renvoi à la théorie de Jean de Muris, et puériles équivoques. Quelqu'un juge, dans le *Mystère de Saint Vincent*, que les chanteurs, dans la prison du martyr, savaient bien l'art de la musique, « le point et le contrepoint ». Dans le mystère anglais *Wisdom* (1460 environ), l'âme chante lamentablement « en notes prolongées, comme au temps de la Passion » (5).

Aux prières habituelles de l'Église, formulées à l'unisson, ou par ac-

(1) Bibl. nat. ms. fr. 972, et édition de la fin du xv^{e} s. (Bibl. nat., Rés. Yf. 15).

(2) *Miracles de Nostre Dame par personnages*, éd. par G. Paris et U. Robert, III, 1878, p. 58.

(3) P. le Verdier a donné une réimpression de cette pièce (1886).

(4) *C'est le mistere de la passion Jesu Crist*... « joué dernièrement à Paris cet an 1490 » (Bibl. nat., Vélins 600).

(5) *The Macro Plays*, publ. par F. J. Furnivall et A. W. Pollard, 1904, p. 68.

cords, les régisseurs du théâtre chrétien ajoutent, à l'occasion, des cantiques en langue vulgaire. Ils ont même recours à la « chanterie » des Juifs. Elle est mentionnée dans la *Vengeance nostre seigneur* et notée, du moins telle qu'on l'imagine, et non sans intentions bouffonnes, dans une *Passion* de 1488 (Bibl. nat., ms. fr. 904, fol. 63).

C'était peut-être pour un drame sacré que furent composées des invocations transcrites dans un recueil de la fin du xv[e] siècle (Bibl. nat., ms. fr. nouv. acq. 4379, fol. 8 v° et fol. 9). Mais, aux mots intelligibles, est bientôt substitué un jargon informe.

En Allemagne, les cantiques de la synagogue passèrent aussi à la scène. Employés dans le *Künzelsauer Fronleichnamspiel* (1479) (1), ils étaient depuis longtemps utilisés, comme en témoigne la copie de la *Himmelfahrt Mariä* et de la *Christi Auferstehung* (2).

Dans l'*Incarnacion* (1474), les Gentils n'usent pas du français, mais s'expriment à 3 voix, en un idiome créé pour eux. Les diables chantent aussi. Chef du chœur à Notre-Dame de Paris, Arnoul Greban suscite leur clameur. En sa *Passion* (à partir du vers 1450), les choristes damnés se concertent pour maudire la « dure mort éternelle ». Par teneur, contre sus, dessus, haute double et « trouble » continué, ils « gringottent » et « croquent les notes », en un « cri épouvantable » (3). Simon Greban, frère d'Arnoul, admet comme lui les chantres infernaux, dans les *Actes des Apostres* (Bibl. nat., ms. fr. 1528). Il nous montre comment Lucifer assemble ses gens pour dire un motet, leur parle en maître de psallette, cajole ses enfants de chœur, les appelle « mes crapaudeaux, mes dorelots, mes petits corbins ». Satan s'excuse de ne pouvoir chanter, tant il est « morfondu », et Astaroth se porte garant de sa sincérité. Indulgent, Lucifer accepte cette défection, jugeant que l'on est assez pour « faire grosse noise ». Il prescrit à chacun sa tâche. Belial et Burgibus exprimeront le dessus, « car ils ont bien doucette voix ». D'autres seront répartis suivant leur talent : « Cerberus, mon gros garçon », est désigné pour le *bazitonans*, avec « deux diables bien tonnants ». Tons de « bombarde », plus graves encore que la voix de Léviathan qui, cependant, mugit

(1) Voyez les extraits de cette pièce, publiés par Hermann Werner (*Germania, Vierteljahrsschrift für deutsche Alterthumskunde*, IV, 1859, pp. 355-356). Dans le traité de J. Reuchlin, *De accentibus et orthographia linguae hebraicae* (Haguenau, 1518), il y a 9 pages où les accents judaïques sont donnés à 4 voix.

(2) Franz. Jos. Mone, *Altteutsche Schauspiele*, 1841, pp. 37, 110 et 113.

(3) Voyez à partir du vers 3830, dans l'édition de G. Paris et G. Raynaud (1875). Les diables chantent et dansent dans le *Mystère de saint Louis* (p. 173).

« plus gros que deux taureaux ». Mais, préparée comme pour une cathédrale, cette musique est si violemment discordante, qu'elle fait « tituber et trembler tous les éléments ». Moins prétentieux, le Lucifer de l'*Assomption* n'enseigne à ses suppôts qu'à hurler, « en lieu de harpe et de vielle ». Une *pausa* du *Mystère de saint Vincent* n'est que de gémissements et de bruits infernaux. Dans la pièce intitulée *Liber beate Barbare* (Bibl. nat., ms. fr. 976), Lucifer commande aux siens une chanson, « non pas en mélodieux ton », mais en deuil et en tristesse (fol. 315). C'est un « cry tempestatif » qui jaillit de l'enfer, dans le *Mistaire Sainct Denis* (Bibl. nat., ms. fr. 1041, fol. 2 v°).

De nombreuses allusions à la musique profane se rencontrent dans les mystères. Les personnages évoquent l'art qui leur est familier, d'après leur condition ou leur caractère. La « mondanité » du peuple de Sion est manifeste, quand les filles chantent, dans la *Vengeance nostre seigneur*, « ce petit mot où il y a, hé ! vogue la galée ». Le rédacteur anonyme d'un traité de musique figurée, nous a légué une chanson où ces mots se trouvent (1). C'était aussi pour témoigner de sa « mondanité » que, dans la *Passion* représentée à Angers en 1486, Madeleine pouvait chanter « de choses faites à plaisance ». Plus loin, Jean Michel la montre curieuse d'entendre « chansons, mélodies et ballades ». Sa suivante rappelle que, tous les jours, elles reçoivent des aubades. Enfin, Madeleine et ses damoiselles disent « quelque joyeuse chanson en se démenant joyeusement et honnêtement » (2). Au contraire, sainte Barbe se flatte de n'avoir jamais voulu danser « aux trompes ou aux chalumeaux » (*Liber* cité).

Des buveurs célèbrent cette « bonne vinée » qui échauffe et nourrit le corps (*Résurrection* attribuée à Jean Michel). Ils l'ont gagnée en mendiant; l'un, aveugle, ne peut que chanter, l'autre, son valet, sait écrire des chansons qui se vendent à beaux deniers.

Privés de la vue pour avoir osé s'attaquer aux apôtres qui, pendant les funérailles de la Vierge, psalmodiaient *In exitu*, des Juifs regrettent de ne pas être capables de se servir de la « guiterne », de la « vielle », ou de chanter sur le livre, et ils citent plusieurs chansons alors à la mode (3).

(1) Publ. par De Coussemaker (*Script. de mus.* etc., IV, 1876, p. 456).

(2) Dans *Sœur Fesne* (éd. Techener) qui appartient au théâtre profane, Madeleine veut rajuster une corde à son luth (p. 16).

(3) Des chansons connues sont aussi mentionnées dans le *Mystère de saint Louis*.

Guillaume Flamang, chanoine de Langres, en sa *Vie et passion de Mgr. sainct Didier* (1482), met sur la scène un compagnon de charrue qui chante pour encourager ses bœufs, et un messager qui loue le vin par une chanson.

Les bergers d'Arnoul Greban ont des flûtes, des flageolets, des musettes et des tambours (*La Passion*), et ceux qui paraissant dans l'*Incarnacion* déjà signalée (Rouen, 1474), sont épris de musique. Le laboureur et le pasteur du *Mistere de Job par personnages* invitent Marote à chanter, et elle est louée pour son « chant nouveau », où elle célèbre la vie pastorale (Bibl. nat., ms. fr. 1774, fol. 34; écrit en 1478); dans son *Livre de la deablerie*, écrit entre 1497 et 1507, Eloy d'Amerval, le maître des enfants de chœur à Orléans, observera que les pâtres se plaisent à chanter et à jouer des instruments.

Il est d'ailleurs assez rare de voir désigner explicitement les instruments employés dans les mystères. Dans l'*Incarnacion* de 1474, il est seulement déclaré que les musiciens qui jouent, alternent avec ceux qui chantent. Dans la *Vengeance nostre seigneur*, il est enjoint à des ménétriers de sonner pour la danse, sans rien indiquer de plus. Devant l'empereur, quatre « mimes » que Genis dirige en jouant lui-même, font danser les chevaliers et les écuyers; ils se disputent au sujet de l'accord, et l'un d'eux se plaint parce que l'une de ses cordes est rompue (*L'ystoire et la vie du glorieux corps saint Genis*, Bibl. nat., ms. fr. 12537, fol. 17 et fol. 18). Etait-ce à une viole, à une harpe ou à un luth ? Les deux ménestrels que le roi Advenir charge de réjouir son fils Josaphat excellent sur la harpe et sur le luth, et le luthiste dit les chansons en jouant. Mis à l'épreuve, ils chantent « pour esjouir le seigneur », et surtout pour gagner le vin le « meilleur ». Avant de commencer, le luthiste observe encore qu'il « tenra la teneur » (1). David joue de la « harpe jolie », dont les « mauvais esprits fuient le son, dans le *Mistere du Viel Testament* (2). En d'autres cas, un tambourin est requis de « flageoller » une basse danse, et des ménétriers « cornent » en même temps que les trompettes et les clairons, « en triomphe », pour accueillir l'empereur (*La vengeance nostre seigneur*). Les fanfares militaires donnent le signal de la retraite, de l'assaut, du ralliement à l'étendard (*ibidem*), d'« asseoir le guet » (*Liber beate Barbare*). Les trompettes enhardissent les

(1) *Le mistere du roy Advenir*, ouvré par Jeh. du Périer, dit le Prieur, mareschal des logis du roy de Cicille René le Bon (Bibl. nat., ms. fr. 1042, fol. 159).
(2) Éd. James de Rothschild, IV, 1882, pp. 117-118 et 134.

Planche XI. — Bibl. nat., ms. fr. 143. Miniature attribuée à Robinet Testard. - Cl H. Laurens

R.F. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

combattants au « randon » (*Mistere du roy Advenir*, fol. 21). Elles annoncent le départ, dans la pièce déjà citée de Guillaume Flamang, où le cornet du capitaine ordonne, en une autre scène, que chacun se retire. On marche au tambourin (*Jugement de Dieu*, Bibl. nat., ms. fr. 15063, fol. 68), ou bien encore avec le tambourin et le fifre (*Mistaire sainct Denis*, fol. 39).

Guillaume Flamang prescrit aussi une « pause », ou *silete* des instruments, mais les éléments n'en sont pas déterminés. Cet avertissement de faire silence, chanté en certains mystères, est mandé au public par l'organiste, avant que Dieu parle, dans le *Roy Advenir*. Les pauses d'orgues sont très fréquentes dans l'*Assumption;* il y en a plusieurs dans l'*Istoire de la Destruction de Troye la Grant* de Jacques Milet (1450 : voyez la copie publiée par E. Stengel en 1883), dans le *Mistere du siège d'Orléans* (éd. Guessard et de Certain, 1862). Dans la *Résurrection* déjà citée (copie de 1491, Bibl. nat., ms. fr. 972) on en trouve encore, ainsi que des pauses où l'on corne. Des pauses de ménestrels sont indiquées parfois, mais les termes sont trop vagues pour qu'il soit permis d'avancer quelque conjecture sur ces interludes d'orchestre. Ils pouvaient sans doute être traités avec éclat et diversité. Jacques Milet, outre les trompettes et les orgues, désigne tantôt les hauts ménestrels, tantôt les bas instruments. Le plus souvent d'ailleurs, pour la représentation des mystères, on recrutait des musiciens de toute espèce. Guillaume Flamang fait probablement appel à tous ceux qui ont accompagné le jeu, quand il invite quiconque sait tirer jubilation d'un instrument, à paraître dans le cortège formé pour honorer saint Didier. Il énumère luths, symphonies (vielles), clairons, trompettes, flûtes, tympanes, sonnettes, orguettes, cors et chalumeaux. Dans le *Mystere de la conception, de la nativité, du mariage, et de l'annonciation de la Vierge*, il y a des *silete* d'orgues, ou de hauts ménétriers, ou de tous les instruments du jeu (1).

Avant la représentation du mystère, à Seurre (Côte d'Or), en 1496, une procession parcourut la ville, au sons des bas et des hauts instruments, trompettes, clairons, buccines, orgues, harpes, tambourins (2).

(1) Bibl. de Chantilly, ms. 657. — Dans le *Mystère du siège d'Orléans*, on réunit parfois les trompettes, tambourins et clairons, ou les trompettes, ménestrels et autres instruments, ou tous les instruments.

(2) Bibl. nat., ms. fr. 24332, fol. 262 v°. — Pour le théâtre allemand, voyez la *Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen Mittelalter*, de Richard Heinzel, 1898, p. 83.

Pour le couronnement du « souldan », tous instruments que l'on put avoir avaient été utilisés, dans le *Mystère de saint Louis*.

Quant aux chanteurs, c'étaient ceux de l'église. On sait quelle part avaient les vicaires de Saint-Barthélémy, à Béthune, aux jeux par personnages. En 1456, ils y figurèrent devant le comte de Charolais (Charles le Téméraire), et chantèrent aussi sur un « hourd »; quelques années plus tard, Georges de Brelles, évêque des fols, reçut du vin, pour avoir joué et « remonstré », devant la halle de cette ville, la destruction de Liège (1468) (1). A Beauvais, en 1483, une moralité fut jouée avec l'aide des chantres de la cathédrale (2). Les enfants des maîtrises étaient aussi requis, avec les clercs du chœur, et ceux qui touchaient les orgues (3). Ces organistes avaient en certaines pièces une tâche importante, et non seulement pour les « pauses » déjà signalées. Dans la *Vengeance nostre seigneur* (impr. 1491) un « tonnement » est produit en paradis, « à force de gros tuyaux d'orgues ». Dans la *Résurrection* plusieurs fois citée, un « tonnoire d'orgues » retentit au cénacle quand vient l'Esprit-Saint, et l'on y a recours encore aux gros tuyaux, bien accordés ensemble, et qui grondent doucement. Il en est de même du tonnerre qui bruit quand Jésus va prêcher au temple (*Passion* de Jean Michel). Quand les anges montent au ciel en chantant l'hymne *Virginis proles*, les orgues répondent au paradis, *et fit melodia magna*, dans le mystère de sainte Barbe déjà mentionné (fol. 309 v°).

Les farces et les moralités étaient aussi pourvues de musique. Ces pièces, comme les mystères, fournissent surtout des renseignements sur ce qui était à la mode, dans la pratique musicale du temps. En réunissant aux titres des quelques chansons citées dans le théâtre religieux, les chansons énumérées dans *Marchebeau*, dans *Mestier et marchandise*,

(1) Lafons Mélicoq, dans la *Coll. de doc. inédits sur l'histoire de France* publ. par Champollion Figeac, IV, 1848, pp. 323, 325 et 340.

(2) Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au moyen-âge*, 1886, p. 344.

(3) G. Cohen, *Hist. de la mise en scène dans le théâtre du Moyen Age*, 1906, p. 136 et p. 208, et *Le livre de conduite du régisseur... pour le mystère de la Passion, joué à Mons en 1501*, 1925, p. XCVI et p. 575. L'échange des vêtements entre l'église et le théâtre était constant. De peur de gâter leurs chapes, on interdit de porter des vivres à ceux qui représentaient le jeu des apôtres à Besançon en 1421 (Doubs, G 178). A Rouen, les clercs assistèrent en habits de bergers aux matines de Noël en 1452 (Seine-Inférieure, G 2134). Deux chapelains de Noyon obtinrent en 1498 la permission de suivre la procession du Saint-Sacrement accoutrés comme ils l'étaient pour le Mystère de la Passion (Bibl. nat., ms. fr. 12032, fol. 19).

dans la *Condamnation de banquet*, dans la *Farce de Calbain* (1), on établirait l'inventaire des mélodies qui furent le plus souvent fredonnées par les sujets de Louis XI, de Charles VIII et de Louis XII. Les paroles de quelques-unes sont aussi rappelées par Jean Molinet (2), et la *Bergerette savoysienne*, chantée par Calbain, fut transformée par Olivier Maillard en cantique de pénitence (3). Mais ces mentions réitérées ne sont que le témoignage de la faveur générale pour certaines mélodies, sujets de *tenor* sur lesquels différents musiciens ont travaillé, chacun à sa manière. Pour l'histoire de la musique, il n'est pas sans intérêt de connaître quels paraissent avoir été les plus répandus de ces thèmes que les compositeurs traitent à l'envi. De même, on est curieux de trouver, chez les écrivains du xv^e^ s., le nom des danses qui étaient en vogue passagère ou durable. L'auteur du *Mystère de saint Louis* en augmente la liste, par l'*Orliennaise* qui correspond sans doute à l'*Orléans*, qui se trouve dans un recueil de basses danses, et la « sauterelle » (4). Jean Michel introduit la *Morisque* dans la *Passion* (1486). Elle se trouve aussi dans une *Passion* rédigée à Semur en 1488 (Bibl. nat., ms. fr. 904, fol. 108) et dans le *Mistère du Viel Testament* (éd. citée, IV, 1882, p. 143). Dans la *Santa Margherita*, un personnage au costume garni de « sonnailles », est invité à « *saltar... alla moresca* » (5). Au gré des organisateurs, la moresque sert à illustrer, à égayer, ou même à solenniser le spectacle. Trois baladins l'exécutent à Tours pour le mariage du futur Louis XI, vêtus de draps de lit qu'un peintre a bariolés (1436) (6). Gilles de Rais se plaisait à la moresque. Le roi René paie pour la voir en 1448 (7); elle est donnée à Tours en 1457, devant les ambassadeurs de Hongrie, à Paris en 1461, pour l'entrée de Louis XI. Elle est bien connue des Allemands qui préparent les jeux du carnaval, ou y assistent; les maîtres italiens en enseignent les pas, que les grands observent à Milan aux noces d'Isabelle, fille d'Alphonse II de Naples (1489) (8). Éléonore

(1) Publ. par Ed. Fournier, *Le théâtre français avant la Renaissance*, 1872.
(2) *Les faictz et dictz*, 1540, fol. 6 (*Oraison à la Vierge Marie*).
(3) A. Samouillan, *O. Maillard*, 1891.
(4) E. Closson. *Le manuscrit dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, 1912.
(5) *Sacre rappresentazioni dei secoli 14, 15 e 16*, publ. par Al. d'Ancona (II, 1872, p. 132). Voyez aussi du même auteur *Origini del teatro italiano*, I, 1891, pp. 515-519. L'usage des sonnettes est commun en cette danse.
(6) Marcel Thibault, *La jeunesse de Louis XI*, 1907, p. 137.
(7) Pierre Champion, *Histoire poétique du xv^e^ siècle*, I, 1923, p. 360.
(8) *Domini Johannis Ambrosii Pisauriensis de practica seu arte tripudii* (Bibl. nat., ms. ital. 476, fol. 29 et fol. 74).

d'Aragon acheta une tapisserie où elle était figurée (1484) (1), et il n'était point de fête en Italie, que cette danse n'y retentît. Au mariage de Lucrèce Borgia (février 1502), les intermèdes des *Ménechmes* montrèrent que la moresque convenait pour les épisodes comiques. Mais pendant les mêmes fêtes, cette danse avait réglé les mouvements des soldats qui combattaient en mesure (2). Devant le pape et Lucrèce Borgia, en janvier 1502, la *moresca* avait été rythmée au son des trompettes (3). Elle tourna par la suite à l'héroïque, et prit décidément le caractère d'une parade militaire, où les figurants évoluaient avec l'épée nue à la main.

Il faudrait ajouter à ces remarques sommaires quelques indications sur la part concédée à la musique dans les cortèges et dans les « entrées » des princes. Pendant la procession de Notre-Dame à Namur, de petites orgues résonnaient devant le géant Golias (1459) (4). Pour l'entrée de la reine à Paris, en 1492, les enfants de chœur de Saint-Jacques l'Hôpital et des Saints-Innocents chantèrent au mystère joué à la porte Saint-Denis, et trompettes et ménétriers y furent aussi convoqués. Quand le roi fut reçu par la ville en 1498, on plaça 3 ménétriers et 3 chantres, dans une « pomme faite d'osier en manière de monde » (5). Lorsque Jeanne, femme de Philippe le Beau, fut accueillie à Bruxelles en 1496, des musiciens parurent dans les « tableaux vivants » qui lui furent montrés sur son passage (6). En 1501, le roi et la reine durent passer à Dijon devant un « échafaud » où étaient « des orgues de cochons et autres choses joyeuses » (Arch. comm., lettre I, 9).

Tandis que les chansons mêlées aux drames du xv^e^ siècle ont été conservées, du moins en majorité, les intermèdes pour les instruments que l'on y joua paraissent, au premier examen, s'être perdus. Mais, tout ce qui ne fut que fanfares, l'immuable chœur des trompettes le reproduit tel que jadis. En outre, il est probable qu'en beaucoup de leurs « pauses », les ménétriers ont employé des compositions que les copistes de chansons ont sauvées. Munie de paroles latines, une pièce consignée

(1) Giulio Bertoni, *L'Orlando furioso e la Rinascenza a Ferrara*, 1919, p. 331. Cf. pp. 174-175.

(2) Al. d'Ancona, ouvr. cité, II, p. 384.

(3) F. Gregorovius, *Lucrezia Borgia*, appendice (1874), p. 100.

(4) *Mém... publ. par l'ac. roy. de Belgique*, XXVII, 1856, p. 10.

(5) Bibl. nat., ms. fr. nouv. acq. 3243, fol. 23 et fol. 32.

(6) Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergesch. des Mittelalters und der Renais.*, 1914, p. 365 et p. 399.

dans un manuscrit allemand appelle, par le texte même, la collaboration des instruments à la louange du « souverain roi ». Elle a bien le caractère d'une hymne de théâtre, et faite pour l'orchestre (1). Dans le *Buxheimer Orgelbuch*, certaines transcriptions reproduisent peut-être des chants utilisés à la scène, par exemple ceux qui se rapportent au carnaval ou au plaisir de boire (fol. 92 v°, 93 et 93 v°).

Plusieurs pièces attribuées à Heinrich Isaac auraient fort bien accompagné les démarches de personnages sur les tréteaux; elles ont pu être exécutées sur les chars qui défilaient aux jours de fête dans les villes italiennes. Le cri des hérauts d'armes qui publiaient la devise des Médicis, *Palle, palle*, retentit au ténor d'une composition à quatre parties dont la solennité, l'éclat et le mouvement auraient excité la joie populaire. *La Morra*, du même auteur, a l'entrain d'un jeu sans répit, et l'on pourrait associer *A la bataglia* au spectacle d'un combat. Souvent, dans ces œuvres sans paroles, par la répétition de brefs épisodes, ou par les enchaînements de figures semblables, le musicien évoque la gesticulation mécanique et visible d'un mime (2).

Quelques-unes encore de ces « musiques de scène » sont vraisemblablement conservées tout entières, ou réduites pour un seul instrument, dans les recueils formés au commencement du XVIe siècle. Outre les œuvres qu'il imprime sans paroles, mais qui sont vocales d'origine, Ottaviano Petrucci a imprimé dans son Odhecaton (1501) et dans ses Canti C (1503), des pièces que l'on aurait pu introduire dans les représentations théâtrales. Car la *Bernardina* de Josquin des Prez, la *Alfonsina* de Ghizelin, la *Spagna* et la *Stanghetta* (anonymes), seraient aisément devenues symphonies, pour l'entr'acte ou même pour l'action, comme la *Morra* d'Isaac, donnée par le même éditeur. Dans les tablatures offertes aux luthistes, ont été transcrites des œuvres analogues. La *Morra* se trouve dans la première *Intabulatura de Lauto* que Petrucci élabore en 1507, avec la *Bernardina* de Josquin, toutes deux adaptées au luth par Francesco Spinacino, et la *Stanghetta* paraît dans le deuxième livre de la même série. Si le quatrième livre (31 décembre 1508) contient aussi de la musique dont les comédiens eussent accepté le secours, c'est du moins avec un caractère évident de musique de ballet. Car ce que Petrucci intitule *Caldibi castigliano* (fol. 2) serait un bon préambule

(1) Riemann, *Handbuch der Musikgesch.*, II[1], 1907, p. 208 (Cf. p. 43).
(2) *D. T. O.*, XIV[1], 1907, et XVI[1], 1909.

pour les danses, et ce qu'il présente comme des variétés de *Calata* est soumis à un rythme bien déterminé. Enfin, chacune de ses pavanes est déjà une véritable « suite », commençant par le mouvement à quatre temps (*Pavana*), poursuivie par le *Saltarello* (3 ou 2), achevée à 3 temps avec un mouvement plus vif (*Piva* ou *Spingardo*).

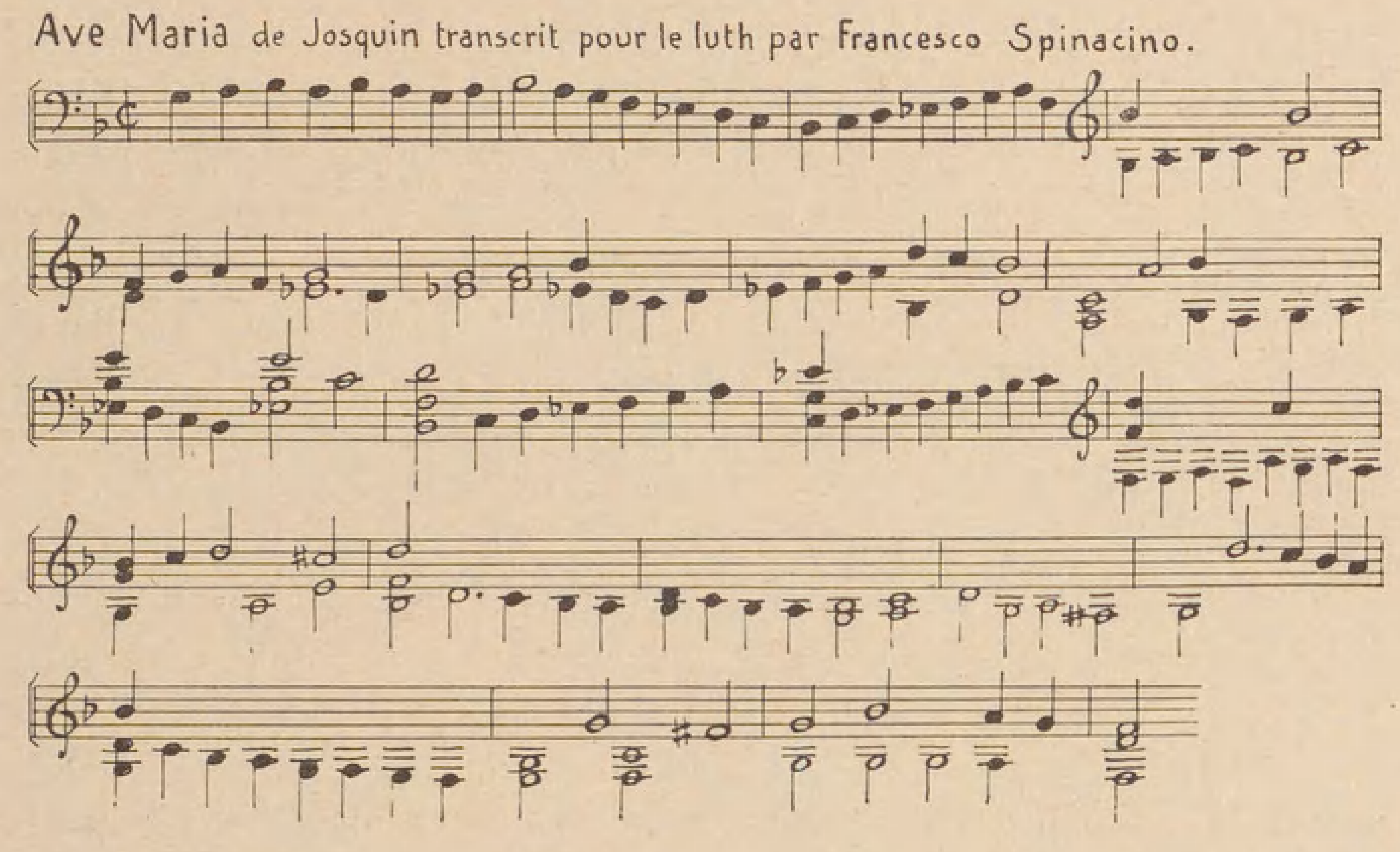
Dans les livres précédents, se rencontrent seulement deux pièces portant le nom de *Bassa danza* (I, fol. 28 v°; II, fol. 31). Mais dans les trois recueils il y a des *Recercare*, 17 dans le 1er, 10 dans le 2e, 8 dans le 4e. Après les préambules et autres compositions analogues des Allemands cités plus haut, ce sont les œuvres les plus anciennes qui aient été uniquement destinées à être jouées, sans provenir d'un chant, et sans servir à la danse. La forme en est indécise, ainsi que celle de ces improvisations fugitives qui sont désignées, dans le 4e livre, sous le nom significatif de *Tastar de corde* (1).

Par ces quelques citations, il apparaît que le style des luthistes est encore d'une extrême limpidité, quand ces musiciens ne jouent que pour faire sonner l'instrument comme il leur plaît, et non pour s'évertuer à y reconstituer un motet ou une chanson.

Dans un traité qui nous est parvenu incomplet, Tinctoris observe en 1484 que le plectre est encore utilisé. D'ailleurs cet outil gênant ne sera supprimé que vers la fin du XVIIe siècle (2). Quand les plus habiles se préparent à livrer l'équivalent, sur le luth, des harmonies massives que les chanteurs suscitent et nourrissent, ils s'efforcent d'abord d'en tracer les contours. Ils escomptent, pour assurer l'esquisse, les illusions qui naîtront d'un accent bien placé, ou qu'entretiendra un ornement, déployé à propos. Ils savent que leurs six cordes émettent des sons de courte durée. Il leur faut donc suggérer ce qu'il leur est refusé d'énoncer pleinement. Par des exemples, tirés des livres I, II et IV (le IIIe a disparu) de Petrucci, se reconnaît leur adresse à restituer ce qu'ils ne possédaient point, à frauder agréablement sur toutes les valeurs, et même, suprême ruse, à remplacer l'accord solide par la gamme du ton qui le compose.

(1) *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Oswald Körte, (*Publ. der I. M. G.*, 1901).

(2) *De inventione et usu musicae*, éd. Weinmann, 1917, p. 40. Cf. Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1920, p. 216.



Ils avouaient d'ailleurs leur indigence : dans le 2e (fol. 38 v°) et dans le 4e livre (fol. 37 et fol. 41) de Petrucci, sont imprimées des pièces pour deux luths. Jean Tinctoris, dans le traité cité plus haut, louait cette manière d'interpréter les compositions à plusieurs voix.

En 1483, l'évêque Bartholomeo de Maraschi, maître de la chapelle pontificale, mandait au pape que le chœur entretenu par le roi de Hongrie était semblable à celui du souverain pontife, avant que la peste l'ait amoindri (1). C'est pendant un festin que ce prélat avait entendu les musiciens de Mathias Corvin. Dans un dialogue dédié par Lippi Brandolini au roi et à la reine (*De humanae vitae conditione*), et où les souverains sont les interlocuteurs, il est question de ce plaisir, dont la douceur ou la variété nous captivent par le merveilleux accord des voix ou des instruments (p. 104). Mathias aimait l'orgue. Béatrice payait des joueurs de viole, et des Zingari, pour sonner du luth. Bonfini juge que les mimes et les histrions avaient trouvé près d'elle une protection trop indulgente qui s'étendait aux flûtistes et aux luthistes (*Rerum hungaricarum decades*). Mais elle ne faisait en cela qu'imiter son père, Ferdinand d'Aragon. La musique et les bouffons de ce roi étaient une part de son luxe. Quand il disserte *De conviventia*, Gioviano Pontano, secrétaire du roi

(1) Haberl, *Die römische Schola Cantorum*, 1888, page 54. Cf. G. Pray, *Annales regum Hungariae*, IV, 1767, p. 155 et p. 166. — E. Haraszti, *La musique hongroise*, 1933, p. 21.

de Naples, rappelle que les ambassadeurs de Charles le Téméraire avaient entendu les chants les plus suaves au banquet offert par Alphonse, fils du roi Ferdinand. Il considère comme une « splendide » coutume, que flûtes et trompettes précèdent les entrées des plats; cela marque mieux l'ordre du festin, et y ajoute encore un plaisir. Philippe de Vigneulles, bourgeois de Metz, raconte comment, en sa jeunesse aventureuse, il dut se « louer » à Guillaume le Guerçon, « sonnateur » du prince Frédéric, fils du roi de Naples. Près de Salerne, il assista aux noces d'un gentilhomme; « ceulx du roy » y jouèrent avec son maître qui lui apprenait à jouer du « rebecquete » (Bibl. nat., ms. fr. nouv. acq. 6720, p. 42).

Tinctoris avait alors déjà remarqué, dans son *Complexus effectuum musices*, que la musique contribue pour beaucoup à la magnificence et à la volupté dans les banquets des grands. Par la fête du faisan, nous avons déjà vu (p. 84) comment un prince prouvait qu'il était généreux et qu'il avait du goût. L'abondance et la diversité des amusements devaient ranimer les convives soumis à la fastueuse épreuve de la table. La stridente allégresse des *piffari* et la précision des fanfares réveillait ou dominait leur trouble.

Il semblait aux princes que leur majesté serait mieux reconnue si leurs ménestrels menaient grand bruit. Quand il partit pour Florence en 1471, Galéas Marie Sforza voulut emmener 40 joueurs de hauts instruments. Mais, comme il avait emprisonné ses *piffari* et ses *tromboni* pour quelques fredaines, il lui fallut emprunter des musiciens au marquis de Mantoue. Lorsque, en 1488, son successeur envoya chercher à Naples sa fiancée, Isabelle d'Aragon, un orchestre d'instruments à vent et de tambourins fut du voyage (1). Le 14 décembre, ravi de leurs *belle sonate*, le duc de Calabre leur donna des vêtements de brocart. Le jour du départ, la symphonie dut être étourdissante et fut continue (2). Le tumulte reprit à l'arrivée à Gênes, et la cérémonie religieuse, à Milan, s'acheva par le concert de cinquante flûtes et trompettes (3).

A ces démonstrations éclatantes de la richesse, Frédéric, duc d'Urbino († 1482) préférait des satisfactions plus recherchées. Vespasiano da Bisticci le loue d'avoir su aimer la musique, d'avoir eu de bons chanteurs et des joueurs très habiles. Il n'y avait pas d'instrument qui ne fût

(1) E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza* (*Arch. storico lombardo*, 1887, pp. 32, 47, 49).
(2) Filangieri, *Documenti*, etc. I, 1883, pp. 181 et 189.
(3) Tristano Calco, *Residua*, 1644, p. 83.

en son palais; mais il préférait les *sottili* aux *grossi*, et les orgues aux trompettes. Délicatesse qu'il tenait peut-être de son instituteur Vittorino da Feltre qui admettait les arts en son école et faisait expliquer le *De musica* de Boèce (1). D'autres souverains aimèrent aussi la diversité de la musique instrumentale. A Naples, Ferdinand avait une salle où rien ne manquait de ce qu'animent la bouche, la main et le plectre (2). Dans un inventaire de la reine catholique (1503), sont inscrits *ducemel*, harpe, flûtes, violes, *chirimias*, etc. (3). Son fils avait le premier *claviorgano* que l'on eût vu en Espagne, et dont jouait *un gran maestro moro*, Moferrez. De plus, il possédait clavicorde, luth, violes, flûtes et savait s'en servir (4). Aussi bien, Pie II (Aeneas Sylvius Piccolomini († 1464) s'essaya sur le luth (5); de même, Ippolita Sforza qui épousa en 1465 Alphonse, duc de Calabre, futur roi de Naples (6). Exercé dès son enfance à devenir harpiste, Charles le Téméraire reçut du moins de bons exemples. Dans le *Champion des Dames* offert à Philippe le Bon en 1442, Martin le Franc assure que les harpeurs de son temps « avivent leurs accords et leurs harmonies » si parfaitement, qu'ils semblent rivaliser avec les « angéliques mélodies ». Là encore est loué Verdelet, incomparable sur la « doulchaine » et le flageolet. L'insigne habileté de quelques artistes révélait ainsi les qualités particulières des divers instruments. Sans doute, quand les écrivains les citent, ou en apprécient l'effet, leurs épithètes, leurs descriptions et leurs comparaisons sont souvent plutôt traditionnelles que réalistes. Pour Martin le Franc, la grosse trompe de Calliope retentit puissamment, la vielle de Clio est douce, Euterpe insuffle un son bien « souef » à sa bombarde, gracieux clarin (7). Le symbolisme d'un prédicateur allemand n'est pas fondé sur l'expérience proprement musicale quand il offre pour étrennes aux vierges une cithare, aux veuves un monochorde, etc. (8). Joh. Nider († à Nuremberg en 1438) ne considère pas la sonorité quand il admet que la harpe signifie la croix, ou que « *cythara est anima, chordae sunt corporis membra, sed plectrum*

(1) *Vite di uomini illustri del secolo XV*, éd. Frati, 1892, p. 295.

(2) A. de la Fage, *Essais de diphthérographie musicale*, 1864, p. 63.

(3) F. A. Barbieri, *Cancionero musical*, 1890, p. 13.

(4) Gonçalo Fernandez de Oviedo, *Libro de la camara real del principe don Juan*, 1870, p. 183.

(5) De la Fage, ouvr. cité, p. 62.

(6) Motta, ét. citée, p. 59.

(7) Bibl. nat., ms. fr. 12476, fol. 110.

(8) R. Cruel, *Gesch. der deutschen Predigt im Mittelalter*, 1879, p. 609.

est conatus (1) ». Les qualificatifs les plus communs suffisent à Richard Holland lorsque vers 1450 il imagine un orchestre céleste (2). Perrinet Dupin, secrétaire ducal de Savoie en 1477, ajoute cependant à un adverbe habituel (mélodieusement), que des harpes ont joué en « sons contemplatifs » (3). Et d'ailleurs, les caractères des instruments étaient mieux reconnus que ces témoignages le laissent croire. Fregoso remarque d'un sermon prononcé par un autre que l'auteur, qu'il perd en efficace, comme un *carmen* musical, exprimé sur un autre instrument ou par un autre maître qu'à l'origine (4).

Une infinité de joueurs d'instruments vivaient alors sur l'orgueil autant que sur la ferveur musicale de leurs maîtres. Les comptes des grands et des villes attestent qu'ils furent nombreux, mais sans toujours fournir leurs noms. Pour les simples ménétriers, ces omissions ne sont pas trop regrettables. C'est peu de savoir comment s'appelaient ceux qui jouèrent en 1448 devant Charles d'Orléans à son entrée dans sa ville, mais il est utile d'apprendre que l'un dirigeait des hauts ménétriers, et l'autre des luthistes (5). De même, il suffit de lire que « deux tabourins et un rebec » marchèrent à Chinon devant César Borgia en 1498, et qu'il y avait aussi dans le cortège quatre trompettes et clairons (6). La brièveté des relations n'est vraiment fâcheuse, que s'il est question d'un grand virtuose. En 1454, Philippe le Bon récompensa un aveugle jouant de plusieurs instruments, et serviteur d'un prince bavarois; on voudrait être certain que ce fut Conrad Paumann (7). Et il est seulement très vraisemblable de le retrouver en cet Allemand aveugle qui, invité en 1470 par Galeazzo Maria Sforza, ne se décidait pas au voyage, car il craignait l'envie de ses rivaux italiens, et n'osait manger que les mets préparés par une femme de son pays. D'autre part, on souhaiterait une indication de personne, en ce passage où il est dit que les princes de Ferrare entendi-

(1) *Die vier und zweinczig guldin harpffen*, 1493; *Sermones aurei*, 1479, 7e sermon.

(2) *Buke of the Houlate*, éd. A. Diebler, 1893, p. 45.

(3) *Monumenta historiae patriae*, III, Turin, 1840, col. 554.

(4) *Baptistae Fulgosi de dictis factisque memorabilibus collectanea*, 1509, fol. KK 7.

(5) De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, III, p. 451. Voyez aussi *l'Inv. sommaire des arch. comm. d'Orléans* (I, 1907 : CC 561, 1469-1471).

(6) Brantôme, *Les vies des grands capitaines estrangers*, *Caesar Borgia*. Avant de partir pour la France, César avait demandé des joueurs de viole au duc de Ferrare. Les consuls de Périgueux se firent aussi précéder d'un tabourin et d'un rebec (*Comptes de la ville*, 1477-1478, CC 91).

(7) *Messager des sc. historiques..... de Belgique*, 1860, p. 158.

rent jouer *de uno clavacimbolo da uno solemne magistro* (1468). Nous savons du moins que ce cavalier grec qui parcourait l'Italie en 1472, applaudi par une foule d'auditeurs, était Isaac Argyropoulos. Fils du célèbre commentateur d'Aristote, il savait respecter le mode quand il improvisait sur l'orgue et sur le clavecin. Le brillant disputeur Fernand de Cordoue était aussi habile instrumentiste (1444), ainsi que Morette Tenneville, ambassadeur du roi d'Arménie (1461) (1).

Les princes exigeaient que leurs musiciens leur fissent honneur. A la veille d'une fête, Galeazzo Maria recommandait à son joueur de luth et à son joueur de viole de ne pas s'enivrer le lendemain. Tous deux étaient venus d'Allemagne (2). Les gens de cette nation passaient pour exceller à bien sonner, comme les clercs de Bruges ou de Cambrai étaient fameux pour leur chant. Ce renom était ancien déjà, nous l'avons vu. Des générations successives de ménestrels ne cessaient de s'y confirmer. Des Allemands servaient sur la trompette, la cornemuse, les « bas instruments », le luth, chez les ducs de Bourbon, de Bourgogne et de Lorraine.

A Mantoue, à Milan, à Ferrare, etc., se justifiait l'allusion que le seigneur de Rimini, Pandolfo Malatesta († 1463), avait faite aux *piferi e trombetti de Lamagna* (3). Tinctoris loue aussi des Allemands dans le traité *De inventione et usu musicae;* selon lui, *Godefridus... Federici imperatoris tibicen... perfectissimus habetur*, et le luth doit beaucoup à l'ingénieuse Germanie (pp. 39, 41 et 45 de l'éd. Weinmann). Outre ceux qui étaient attachés à quelque prince, les joueurs d'instruments de ce pays voyageaient aussi par groupes, et librement. Il semble du moins que les Allemands écoutés en 1497 par le duc d'Orléans étaient indépendants. Il y avait avec eux une joueuse de manicordion (4).

Ces artistes admirés hors de leur patrie, devaient être encore surpassés par ceux qui vivaient à la cour de leurs souverains. Les témoins des fêtes par lesquelles fut célébré à Innsbruck le mariage de Maximilien et de Bianca Sforza furent émerveillés de ce qu'ils entendirent (1494). Tristano Calco a rapporté que tout d'abord, à la cérémonie religieuse, ils

(1) Motta, *ibid.*, pp. 281-287. — *Léon X et la musique (Mélanges... off. à H. Hauvette*, 1934, p. 225). — *Mitteilungen der int. Ges. f. Mw.*, II, 1930, p. 32. — *Mém. de la soc. de l'hist. de Paris*, XXIII, 1896, p. 132.

(2) Motta, *ibid.*, p. 53 (Cf. p. 42).

(3) Motta, *ibid.*, p. 43.

(4) De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, III, 1852, p. 448.

éprouvèrent, tour à tour, la suavité des divers instruments. Et cet historien observe que, par l'habileté des « hommes de symphonie », l'Allemagne est au-dessus des autres nations. Quand tous se réunirent et que les clairons modulèrent, les auditeurs purent croire qu'ils ne jouissaient plus d'un concert humain, mais percevaient l'harmonie des cieux (1). D'autres ont noté que, pendant le festin nuptial, résonnèrent successivement les trompettes, les cornemuses, le luth associé à la viole; il y eut du chant figuré à trois parties, et une bossue à la voix élevée sut plaire (2). Mathias Wurm adressa au magistrat de Strasbourg une relation de ces solennités qu'égayèrent orgues, trompettes, chants et instruments à cordes (3).

Maximilien d'Autriche avait en 1485 reconstitué sa chapelle. Il savait assez de musique pour bien juger ceux qui se distinguaient par quelque raffinement d'exécution. En 1486, à Francfort, survint à son souper une fille de 20 ans, qui jouait en chantant, luth, harpe, rebec, et « clavechinbolon » avec beaucoup de mélodie, d'artifice et de « vraie mesure », observe Molinet (4). Quelques années plus tard, à Strasbourg, un organiste aveugle qu'il payait, commandait par son clavier à des cordes ou à des tuyaux dont les « jeux » parlaient ensemble ou séparément (1492) (5). A la cathédrale de Metz, en 1503, un enfant de 10 ans qu'il avait amené et « qui n'avoit jamais vu goutte », jouait avec ses chantres et « menestrez », aussi parfaitement bien « que homme du monde » sur de petites orgues de bois (6).

Cuspinianus a montré, dans sa biographie de Maximilien, combien sa bienveillance fut féconde. « Les princes de toute espèce de musique se sont multipliés à sa cour, comme les champignons sous la pluie. » Maximilien resta toujours curieux des concerts un peu étranges, et l'on assure qu'il encouragea les inventeurs à construire des instruments nouveaux (7). Les choristes de sa chapelle étaient d'ailleurs soutenus, non seulement par l'orgue, mais par les cornets (*Zinken*) et le trombone (8).

(1) *Residua*, 1644, p. 115.
(2) *Arch. stor. lomb.*, II, 1875, p. 76.
(3) Strasbourg, Arch., AA 309.
(4) *Chroniques*, éd. Buchon, III, 1828, p. 20.
(5) H. Simonsfeld, *Ein venetianischer Reisebericht*, etc. (*Zeitschrift für Kulturgesch.*, 1895, p. 267).
(6) Jacomin Husson, *Chronique de Metz*, éd. Michelant, 1870, p. 231.
(7) *De Caesaribus*, éd. de 1561, p. 614. — *Diarium*, etc., même éd., p. 630.
(8) G. Kentenich, *Gesch. der Stadt Trier*, 1915, pp. 324-325 (relation de 1512).

Le public prenait aussi intérêt aux appareils sonores dont la forme et l'effet lui étaient encore inconnus. Les dimensions des violes que des Espagnols mandés de Rome par le cardinal Ascanio Sforza apportèrent pour le baptême de Massimiliano Sforza (1493) étonnèrent (1). Pour le menu peuple, le volume et le bruit suffisaient à lui faire admirer les engins nouveaux. Les Lorrains, en l'été de 1457, avaient contemplé les « Hongres » qui chevauchaient vers Paris, allant chercher la fille du roi, destinée pour épouse à leur « Lancelot » (Ladislas) : ils avaient des tambours « comme gros chaulderons » sur leurs chevaux qui dansaient en les entendant (2). Trente-cinq ans plus tard, les gens de Metz s'émerveillèrent aussi du « huttin » que menaient les gens de Maximilien, en frappant sur d'énormes tambours de cuivre (3). En des gravures souvent reproduites, sont figurés les nombreux serviteurs que Maximilien avait commis à l'office de régler les marches ou les danses, et de concerter pour Dieu ou pour lui. Ces portraits doivent être fidèles. Du moins le Paul Hofhaimer du *Triomphe* dessiné par Burgkmair est tout semblable à celui que Hans Weiditz représente dans sa messe de l'empereur à Augsbourg (4).

Comme les princes, les villes entretenaient des musiciens habiles et bien équipés. A Dijon, les ménestrels qui « cornaient le doranlot » par les rues pendant l'Avent, recevaient des robes de livrée (Arch., B 151, comptes de 1423 à 1427). Quelques années plus tard, les bourgeois voyaient avec dépit que les étrangers se moquaient du cor au « rude son » avec lequel on assemblait les passants, avant de publier les annonces : il fallut le remplacer par une trompe (B 58).

Les Orléanais réunissaient aussi les joueurs d'instruments : le 27 mai 1469, ils les placèrent, avec des chanteurs, en deux chalands armoriés, pour souhaiter la bienvenue au duc et à la duchesse d'Orléans (CC. 561).

Des gratifications accordées à des instrumentistes sont aussi fréquentes en Allemagne. A Hildesheim, les *Spelluden* et les trompettes de l'évêque furent plusieurs fois récompensés (par ex. en 1454 et en 1464). Les artistes qui servaient le duc Bernhard de Brunswick Lunebourg (1462),

(1) P. Canal, *Della musica in Mantova* (*Mem. del reale ist. veneto*, etc., XXI, 1879, p. 669).

(2) Dom Calmet, *Histoire de Lorraine*, VII, 1757, *Preuves...*, col. XXXVII.

(3) Jacomin Husson, *Chronique* citée, p. 172.

(4) Les deux gravures sont rapprochées dans le livre excellent de H. J. Moser (*Paul Hofhaimer*), 1929, pp. 26-27.

le roi de Danemark (1464), le duc Wilhelm de Brunswick-Lunebourg (1476), etc., reçurent aussi de l'argent. Il est d'ailleurs fait mention des *Pfeifer* de la ville (1). A Francfort-sur-le-Mein, le *Stadtdrompter*, muni d'une trompette avec sourdine, parut à la procession de sainte Madeleine en 1467 avec plusieurs luthistes (2). Dans la miniature d'un missel (XVe s.) on voit le saint sacrement précédé à Paris d'un psaltérion et d'un joueur d'instrument à vent (3); à Nuremberg pour la même procession, on employait le luth, le portatif et la guitare, y joignant un harpiste, s'il était possible (4).

Les bourgeois eux-mêmes cherchaient à réunir, pour leurs fêtes, nombre de ménétriers. Des ordonnances furent portées au XVe s. pour réduire cette ostentation, et limiter les dépenses. Cependant, à Metz, après 1480, il y eut des noces où comparurent plus de trente ménestrels. La harpe, le rebec et le luth y résonnèrent ainsi que les trompettes, clairons et tabourins. En 1498, quarante et un joueurs de tambourin, luth, rebec et « chièvres » furent assemblés pour le mariage de Claude Badoiche (5).

A ces énumérations d'instruments fournies par les chroniques et par les archives, les poètes ajoutent leurs inventaires. Dans le *Naufrage de la Pucelle*, dans le *Throsne d'honneur*, dans les vers sur la bataille de Guinegate, de Molinet, dans le *Livre de la deablerie*, d'Éloy d'Amerval, etc., sont rimées des listes où la recherche de la cheville n'offense pas trop la précision. Mais tout cela ne livre que les termes d'un vocabulaire. Le nom des couleurs est acquis, quand la pratique des mélanges reste incertaine. On sait seulement que souvent des groupes homogènes, de sonorité forte ou bien douce, étaient formés. Au mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York, les « schalmayes » de trois chèvres simulées remplacent les choristes, dans un motet où la sacqueboute subvient à la basse. Quatre loups tiennent des flûtes, d'où sort une chanson (6). Tinctoris indique aussi (ouv. cité, éd. Weinmann, p. 37)

(1) R. Doebner, *Urkundenbuch der Stadt Hildesheim*, VII, 1899, pp. 628, 654, 656, 687. Voy. aussi R. Wustmann, *Musikgesch. Leipzigs*, I, 1909, et H. J. Moser, *Gesch. der deutschen Musik*, I, 1923, l. 5.

(2) R. Froning, *Frankfurter Chroniken*, 1884, p. 216.

(3) Le Roux de Lincy et Tisserand, *Paris et ses historiens aux* XIVe *et* XVe *siècles*, 1867 (reproduction de la miniature entre la p. 196 et la p. 197).

(4) *Compte-rendu du congrès de Liège* de 1930, p. 59.

(5) Jehan Aubrion, *Journal*, publ. par Lorédan Larchey, 1857, pp. 115, 406, 407.

(6) Olivier de la Marche, *Mémoires*, III, 1885, pp. 152-153.

que le concert de plusieurs *tibiae* est usuel. C'est le hautbois qu'il désigne, observant de plus que, dans cet ensemble, le contre ténor grave appartient toujours à la trompette que les Italiens appellent *tromponem*, et les Français « sacqueboute » (1). Tinctoris indique même que l'emploi du trombone s'étend souvent aux autres *contratenores*. Plus loin (p. 45), il avoue n'avoir jamais eu plus grand plaisir qu'à entendre deux Flamands aveugles, qui jouaient sur la viole, l'un le dessus, l'autre le ténor (2). Il n'examine pas comment cette harmonie produite par des violes, ou par le rebec, qu'il aime aussi beaucoup, serait complétée ou renforcée. La fonction de basse aurait pu aussi être attribuée à la trompette marine dans un ensemble disparate, s'il est permis de ne pas tenir pour imaginaire le groupement que peignit Bart. Suardi (fin du xv^e siècle). Le même usage est attesté, par la miniature d'un manuscrit de Froissart (Bibl. nat., ms. fr. 2642, fol. 97 v°). Vers la fin du xv^e siècle, cependant, on utilisait déjà les violes de grosse taille, nous l'avons remarqué plus haut : Matthias Grünewald et Burgkmair en ont donné la figure (3). Souvent c'est à un instrument à vent qu'échoit le *contratenor*, quand les cordes suffisent pour les autres parties. A la vérité, dans le compte où sont inscrits des ménestrels de harpe, de doucine, de luth et de tabourin, payés en 1476, par ordre de René, il n'est pas déclaré que ces musiciens ont joué en même temps (4). Mais le contraste entre un son soutenu grave ou aigu et un léger cliquetis d'accompagnement dut être fort agréable aux auditeurs du xv^e siècle. Cette disposition d'orchestre est fréquemment représentée dans les miniatures et les tableaux (5). Une *Assomption* de Matteo da Siena (1487) est célébrée par la flûte double, le luth, la harpe, le rebec et la viole. Dans une autre peinture, le même artiste ajoute de petites timbales, un tambour de basque, la flûte double au rebec, au luth, au portatif. On avait entendu un concert analogue aux noces de Costanzo Sforza et de Camilla di Aragona, en 1475 : avec les luths, les harpes, les flûtes, résonnèrent des

(1) Dans un compte de 1478-9 est cité Mengin, trompette et sacqueboute des ménestrels, au service du Roi René (B. du Rh. B 2484).

(2) Charles et Jean Fernand, de Bruges (*Biogr. nat. de Belgique*, VII, col. 35-38. Cf. *Mitteilungen der intern. Ges. f. Musikwiss.*, II, p. 46).

(3) C. Sachs, *Handbuch der Instrumentenkunde*, 1920, p. 183.

(4) B. d. R., B 215.

(5) Cf. Leichtentritt, *Was lehren uns die Bildwerke*, etc., dans *S. I. M. G.*, VII, 1906, en particulier, p. 325.

cimbali et des *staffeti* (triangles) (1). A Rimini, la même année, Roberto Malatesta eut à son mariage 5 harpistes (2 de la duchesse de Ferrare), 12 joueurs de luth, les cornets de l'évêque de Ferrare, etc. Pour l'élévation, 50 trompettes et 100 pifferi retentirent (2). A Brescia, pour honorer la reine de Chypre, en 1497, les *stafetti* tintèrent encore, avec quantité de trompettes, de trombones, de pifferi, de tambourins, de luths et de *violete* (3).

Des instruments aussi disparates sont avec les chanteurs de la cour de Cognac, dans une miniature de Robinet Testard antérieure à 1496 : flûte et tambourin, cornemuse et « doulcemer » (4). Dans les comptes de Charles VIII pour 1490-1491 paraissent ensemble des joueurs de tambourin, d'orgue, de luth et de « doulcemer » (Arch. nat., KK 76, fol. 176). Le tambourin est aussi joint au rebec (*Ibid.*, fol. 109 v°), aux harpes (B. du Rh., B 2512, 1477). Martial d'Auvergne († 1508) imagine une sérénade d'orgue et de harpe (5). L'orgue, le rebec et le tambourin sont associés à Grenoble devant le duc de Lorraine en 1511 (M. et Mos., B 1016, fol. 102). Pendant un festin donné à Rome en 1505, les harpes furent réunies avec les tambourins. Ensuite, jouèrent les *trombe squarzate*, puis des harpes avec *cimbali* et *violete* (6), enfin *due viole grande da archeto* dont le concert fut de la plus grande suavité (7). Au mariage de Lucrèce en 1502, on avait estimé *assai bona, una musica de sei viole* (8).

Pendant le carnaval de 1506 à Ferrare, le premier intermède d'une pastorale fut de *lire grande*, jouées par 8 personnes (9). C'étaient des instruments à archet. En 1506, Dürer écrivait de Venise que les *Geiger*

(1) O. Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Mus. des 16. Jahrhunderts*, 1910, p. 166.

(2) C. Clementini, *Raccolto istorico della fondatione di Rimino*, 2e p., 1627, pp. 528 et 538.

(3) *I diarii di Marino Sanuto*, I, 1879, col. 764.

(4) Bibl. nat., ms. fr. 143, fol. 65 v°.

(5) *Les cinquante et ung arrest d'amours* (21e arrêt).

(6) Un chanteur comique s'accompagnait de la *violetta* en 1492 à Strasbourg (Simonsfeld, art. cité, p. 265).

(7) Sanuto, VI, 1881, col. 173-175.

(8) *Ibid.*, IV, 1880, col. 230.

(9) Luzio et Renier, *Niccolò da Correggio* (*Giorn. stor. della lett. it.*, XXI, 1893, p. 263). La représentation avait commencé par une *sonata di piffari;* le dernier intermède fut de flûtes.

R.F. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Planche XII. — Londres (Nat. Gallery). Attribué à Ercole dei Roberti

agissaient avec tant de charme (*so lieblich*), qu'ils en pleuraient eux-mêmes (1).

Il serait facile d'ajouter à ces remarques. La double flûte était réellement en usage en 1457 (comptes de Charles le Téméraire, avec 2 mentions différentes : Nord, B 3661). En 1471, on n'avait pas oublié la façon du choro (2). Vers 1488, enfin, on assimilait l'échiquier au manicordion (Arch. nat., KK 70, fol. 324 v°).

On ne peut établir comment les instruments étaient mêlés à l'exécution des messes et des motets. En 1494, un joueur de trombone, à Venise, ajouta 2 parties instrumentales à un motet d'Obrecht. Il fournit de même un complément dans le grave au *Gabrielem* de Busnois, et cela eut beaucoup de succès (3). Cependant, tandis que les chantres vénitiens, dans la procession que Gentile Bellini peignit en 1496, lisent sur des feuillets notés, les joueurs de harpe, de viole et de luth qui semblent s'accorder avec eux sont dépourvus de texte. Improvisaient-ils, sur un fond d'harmonie vocale ? Augustin Souvingher, Allemand qui jouait le luth et le cornet (Nord, B 2169, fol. 41), imaginait ainsi des variations sur le cornet pendant une messe chantée à Tolède en 1502, devant Philippe le Beau. Et ce qu'il faisait était bon à ouïr avec les chantres (4). Sans doute était-ce aussi avec une ingénieuse liberté que maître Henry (Bredemers) utilisait « un grand instrument en manière d'un manicordion » quand on chantait des messes dans la chambre de l'archiduc d'Autriche (juillet 1501; Nord, B 2173, fol. 179).

Dans leur répertoire profane, les ménestrels empruntaient aux compositeurs des chansons (5), mais les danses étaient entièrement abandonnées à leur pratique. Étaient-ils des interprètes fidèles des chansons écrites à plusieurs voix ? Cela est douteux, car la connaissance des signes musicaux leur manquait. Du moins, en 1479, un chantre du roi René était chargé de « montrer » des chansons à ses joueurs d'instruments (B. du Rh., B 2487). Quand, en 1504, un « fou » jouait plusieurs chansons sur la flûte et le manicordion, il ne se contraignait certes pas à

(1) K. Lange et F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass*, 1893, p. 32.

(2) Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes du roi René*, 1873, p. 244.

(3) Canal, art. cité, p. 668. Deux motets anonymes commencent par *Gabrielem archangelum* (*Sechs Trienter Codices*, éd. citée, VII, 1900, n^os^ 417 et 496).

(4) A. de Lalaing (*Coll. des voy. des souv. des P. B.*), publ. par Gachard; I, 1876, p. 178, p. 287, p. 370.

(5) En 1449, un étudiant d'Avignon désirait en apprendre plusieurs sur la *citara, sive arpa* (*Mitteilungen der I. G. M.*, II, 1930, p. 45).

imiter le style d'Ockeghem ou de Josquin (Nord, B 2185, fol. 153 v°). Et c'est comme pour marquer un mérite peu commun, que les hautbois de Louis XII sont dits avoir joué « de chose faicte », c'est-à-dire en contrepoint, devant le duc de Lorraine en 1511 (M. et Mos., B 1016, fol. 102).

Mais l'effort de déchiffrer la musique figurée leur était épargné, lorsque ces artisans n'avaient qu'à gouverner le mouvement de la danse. Un seul souvent y suffisait. Même de hauts personnages pouvaient se contenter d'une harpe, pour leurs ébats majestueux (1), et les paysans n'attendaient de Hans Böhm rien de plus que d'être *der Pauker von Niklashausen*, et *der Pfeiferhännsle* (brûlé en 1474) : la flûte à bec pour la mélodie, le tambour pour la mesure, et cela réglait leurs sauts. Au temps d'Ulrich von Hutten, c'est aussi le *fistulator* qui donne le signal des embrassades en jouant *Der Schäfer von der neuen Stadt* (2), mélodie qui a perdu tant de jeunes filles, assure Murner (*Die Narrenbeschwörung*, v. 4880). Seul aussi, et rappelant qu'il l'avait servi au château, Melchior Nonnenmacher conduisit à « la vraie danse » Ludwig Helferich von Helfenstein que les paysans tuèrent à Weinsberg en 1525 (3). Que les uns désignent le *Pfeifer* ou les autres le tambourin, il reste sous-entendu que les deux fonctions se confondent. Ce dualisme apparaît dans les images des bals que les peintres et les graveurs ont laissées : par exemple chez Israhel van Meckenem († 1503), dans un tableau conservé au Bar (près de Grasse), etc...

Mais flûte et tambour sont maniés par deux personnages, dans une représentation allemande faite vers 1500 (4). Lucas de Leyde dessine un joueur de flûte traversière et un joueur de tambour (1519), et Burgkmair accompagne la Mumerey de 2 flûtes traversières et d'un gros tambour.

D'autres instruments plus forts ou plus nombreux étaient admis aussi, et la diversité de ces groupements est telle, qu'il serait assez vain de prétendre à les classer. Taddeo Crivelli réservait pour la danse d'Hérodiade 3 instruments à vent (1455) (5), dont l'un est la *tuba duc-*

(1) Voyez la miniature du ms. *De pratica seu arte tripudii* (1463) de Guglielmo Ebreo (Otto Kinkeldey, *A Jewish dancing master*, 1929).

(2) *Epistolae obscurorum virorum*, éd. Böcking, I, 1864, p. 50.

(3) C. F. von Stälin, *Wirtembergische Geschichte*, IV, 1873, p. 286.

(4) E. Diedrichs, *Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern*, 1908, p. 16, fig. 44.

(5) H. J. Hermann, *Zur Gesch. der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara* (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, XXI, Vienne, 1900, p. 152-153).

tilis nommée *trombonus* par le vulgaire (1439) (1). Israhel van Meckenem, dans la même scène, complète par un tambour un ensemble analogue. La chronique du séjour à Breisach de Peter von Hagenbach, bailli de Ferrette sous Charles le Téméraire (1474) est ornée de dessins où les danses ont tantôt la musique d'un hautbois et d'un cornet, tantôt du luth et de l'orgue portatif, ou de la cornemuse avec un instrument à cordes pincées (2). Pour un branle à la mode d'Allemagne, Antoine de Lalaing joint aux trompettes les tambours de Suisse (1503) (3). Pendant 2 heures, à la cour d'Angleterre les danseurs furent dirigés par *una piva* (cornemuse), *una arpa, una violeta, et uno certo pifareto*, qui s'accordaient fort bien (1514) (4). En 1518, Schäuffelein associe la flûte à bec, le tambour et le trombone. Il est inutile de multiplier ces indications. Sans ménétriers, on dansait aux chansons et, pour la morisque, on faisait tinter quantité de sonnettes.

Les noms et même les mélodies d'un grand nombre de danses antérieures au XVI^e^ siècle ont été conservés. Elles se trouvent d'abord notées en des traités italiens (5). Dans son *Libro dell'arte del danzare*, Antonio Cornazano en fournit beaucoup. Il y distingue entre les *balli signorili*, qui sont *solemni e singulari*, et ceux qui ont vieilli et sont devenus *troppo divulgati*. Il utilise des motifs de chansons telles que *La filia Guilelmino* dont le texte se rencontre en des recueils de musique vocale : *Hellas, la fille Guillemin* est le *tenor* de la pièce à 3 voix *A Florence la joyeuse cité* (Bibl. nat., ms. fr. 15123, fol. 5 v°-6). Adaptation qui aide à imaginer comment Ippolita Sforza, qui reçut en 1455 l'hommage de ce livre, put se faire admirer à Naples en réglant deux *balli* sur deux chansons françaises (6). *Leoncello, Gioioso, Gelosia*, cités dans le même ouvrage, étaient déjà familiers aux Italiens vers 1454, ainsi que *Rosty boully* cité en 1449 par un étudiant d'Avignon (7). Le répertoire des maîtres italiens est complété par un manuscrit de *Basses dances* con-

(1) Valdrighi, *Cappelle, concerti*, etc., dans les *Atti e memorie* pour les prov. de Modène et de Parme, 1884, p. 417 et p. 439.

(2) Publ. par F. J. Mone (*Quellensammlung der badischen Landesgeschichte*, III, 1863).

(3) Ed. Gachard citée, p. 320.

(4) Sanuto, XIX, 1887, col. 190.

(5) Voir la bibliographie de ces ouvrages dans l'étude citée sur Guglielmo Ebreo.

(6) F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro* (IV, G. Cesari, *La musica*, 1923, p. 238).

(7) *Archivum romanicum*, VIII, 1924, p. 199.

servé à Bruxelles (1). Là encore, l'emprunt à des chansons est manifeste. Aux concordances déjà remarquées (2), on peut ajouter que *Marchons ladureau* (n° 45) se rapporte à la chanson *Marchez ladureau ladurie* (Dijon, ms. 517, fol. 186). Plusieurs aussi de ces danses ont été nommées par des écrivains. Martial d'Auvergne mentionne *Je languis* (n° 11) dans son 22e « arrest d'amours ». Guillaume Coquillart († 1510) connaissait *Le petit Rouen* (n° 16), *Filles à marier* (n° 17), (*Ma*) *Maistresse* (n° 18), *Le Grant Thozin* (n° 51). La dernière de ces danses avait peut-être été imaginée par Jean Tozin, ménétrier à Paris, en 1451 (3), et *La Verdelete* (n° 41) rappellerait ce Verdelet que, vers 1442, Martin le Franc jugeait incomparable sur la doucine et le flageolet. Coquillart, comme les Italiens, distingue entre ce qui n'est « plus en train » et ce qui est alors estimé (4).

Les maîtres à danser d'Italie, outre leurs exemples de mélodies au rythme divers, ont mêlé à leurs conseils techniques des remarques utiles à l'historien. Dans sa *Pratica*, Giovanni Ambrogio da Pesaro observe que la musique jouée par bécarre est beaucoup plus *airosa*, mais plus *cruda* et moins douce que la musique par bémol (Bibl. nat., ms. ital. 476, fol. 20). Guglielmo Ebreo est de même avis (ms. it. 973, fol. 12). Tous deux se plaisent à énumérer les fêtes princières où ils ont comparu. Il y fallait savoir le *dançare Todescho*, *Schiavo*, *Morescho*, etc., et les *balli* à la française (Giov. Ambrogio, fol. 29 et fol. 79 v°). Dans ces assemblées, c'était une manière de flatter les grands, que de leur jouer une danse de leur pays. On ignore quelle intention d'hommage il y eut dans les danses de Bourgogne, de Madame de Calabre, de la reine de Sicile, au ballet de Nancy en 1445 (Bibl. nat., fr. 5699). Mais il fut agréable à l'impératrice Éléonore d'entendre un luthiste revenu du Portugal lui rappeler les plaisirs de sa jeunesse (1467) (5). Il y eut à Milan des *balli* à l'espagnole, à la polonaise, à la hongroise, à la turque, à la française, à la napolitaine en 1490 (6). Deux ans plus tard, *tibicinibus altius inflantibus*, on y vit évoluer des personnages vêtus aussi diversement, et encore à l'égyptienne (7). A son mariage en

(1) Fac-similé, publ. par M. Closson (*Soc. des bibliophiles... de Belgique*, 1912).
(2) E. Hertzmann, *Studien zur Basse danse* (*Z. f. Mw.*, XI, 1929, p. 406).
(3) G. Arnaud d'Agnel, *Les comptes du roi René*, III, 1910, p. 58.
(4) *Œuvres*, éd. Ch. d'Héricault, I, 1857, p. 133.
(5) Schmeller, édit. citée, p. 194.
(6) E. Solmi, *La festa del Paradiso* (*Arch. stor. lomb.*, XXXI, 1904, pp. 83-86).
(7) Tristano Calco, *Residua*, 1644, p. 92.

1494, Bianca Maria Sforza distingua fort bien entre les pas français, italiens, allemands : mais la manière d'Allemagne est facile, étant constamment *un medesimo andare*, semblable à *l'ungaresco* (1). La même année, Charles VIII pria Béatrice d'Este de danser à la française; elle y réussit, sans y être préparée (2). En 1502, l'empereur Maximilien obéit à la mesure italienne, et Lucrèce Borgia suivit la française, l'espagnole, et la romanesca (3). A la cour d'Angleterre, pour le mariage de Catherine et d'Arthur, on vit 4 danseurs habillés à l'anglaise et 4 à l'espagnole (4). Les noms de villes, de provinces et de nations par lesquels sont désignées quelques danses dans les recueils déjà cités prouvent que les musiciens tentaient de satisfaire à ce goût de la diversité.

Sous tant de costumes et dans la variété des formules, la danse était l'objet d'une passion universelle. Les véhémentes remontrances des prédicateurs et des moralistes en témoignent. Il est évident que la musique la plus vulgaire s'accréditait en ces divertissements. Le mélange du profane et du sacré dans les chants d'église s'explique mieux, quand on connaît la part que les serviteurs de Dieu prenaient aux œuvres du siècle. A Neuss, en 1466, des seigneurs de Bohême furent invités à un bal magnifique en un couvent de femmes (5). La même année, il fut défendu aux religieux de Strasbourg d'aller déguisés aux danses publiques. Joh. Geiler, prédicateur de la même ville († 1510), désapprouvait que les moines, pour fêter leur première messe, prissent la liberté de danser avec des femmes (6). En 1522, Murner rappelle encore les avertissements adressés au Münch danseur (7).

Les recueils de musique instrumentale du XV^e siècle les plus anciens qui subsistent ont été formés en Allemagne. En 1448, le frère Adam Ileborgh écrivit des préludes *secundum modernum modum*, quand il était recteur à Stendal (8). L'usage de la pédale y est indiqué. M. A. Coccio

(1) Bertoni, *La biblioteca estense*, 1908, p. 155.

(2) Luzio et Renier, *Delle relazioni di Isabella d'Este con Lodovico e Beatrice Sforza* (*Arch. storico lomb.*, XVII, 1890, p. 395).

(3) Relation de N. Cagnolo (*Lucrezia Borgia in Ferrara*, etc., 1867, p. 48).

(4) John Leland, *De rebus britannicis collectanea*, V, 1770, p. 361.

(5) J. A. Schmeller, *Des böhmischen Herrn Leo's von Rozmital Reise*, 1844, p. 148.

(6) Ch. Schmidt, *Hist. litt. de l'Alsace*, I, 1879, p. 364 et p. 447.

(7) *Von dem grossen Lutherischen Narren*, éd. Balke, p. 175. Un prédicateur français, Pépin, a aussi reproché aux ecclésiastiques de danser avec des femmes (A. Samouillan, *Olivier Maillard*, 1891, p. 233).

(8) W. Apel, *Die Tabulatur des Adam Ileborgh* (*Z. f. Mw.*, XVI, p. 193).

Sabellico prétend que ce moyen d'accroître les ressources de l'orgue avait été introduit à Venise par un certain Bernard l'Allemand, sous le pontificat de Sixte IV (1471-1484). Mais un organiste nommé Bernardo di Stefanino Murer servit à Saint-Marc dès 1445, et Bernardo di Alemagna en 1463 fut appelé à travailler à l'orgue de la cathédrale à Milan. D'ailleurs, à Florence, l'orgue de l'*Annunziata* était pourvu dès 1379 de 12 touches *pro tastando cum pedibus* (1). Dans les comptes de la cathédrale de Troyes pour 1432-1433, est signalé un clavier pour faire « contreteneur » avec le pied (Aube, G 1562). Dans le *Praeambulum bonum pedale sive manuale in D*, et dans le prélude *super C*, Adam Ileborgh exprime à la basse, dans l'ordre régulier de la descente, toutes les notes de la gamme. A la main droite, les motifs plus rapides ne sont aussi, bien souvent, que des fragments ou la totalité de l'échelle diatonique : affirmation distincte et prudente de la formule modale annoncée. A ces exercices, se joint un travail sur le *tenor « Frowe, al myn hoffen an dyr lyed »*. Les pièces contenues dans le *Liederbuch* de Wolflein von Lochammer n'ont point ce caractère général de préparation. Des chansons y sont transcrites pour un instrument à clavier, à la suite de chansons à une seule voix dont les paroles sont données (2). C'est le répertoire d'amateurs qui entre 1450 et 1460 écoutent encore volontiers les mélodies fournies par Oswald von Wolkenstein (n° 2), se souviennent de ce que Hermann, « le moine de Salzbourg » a légué (n° 33), et prêtent l'oreille aux nouvelles chansonnettes, telles qu'en fredonnent les filles du pays rhénan, citées dans un des couplets (n° 42).

Si l'on admet que ce manuscrit de Wolflein von Lochammer est un témoignage de l'usage musical à Nuremberg, vers le milieu du XVe siècle, on reconnaîtra aisément que, dans le choix des œuvres et dans l'ornementation, se manifestent les goûts de la société nurembergeoise de ce temps. Tandis que les musiciens empruntent à Binchois, chanteur de Philippe le Bon, les sculpteurs s'habituent à plisser les vêtements de leurs statues, comme ils le voient faire par les maîtres de l'école bourguignonne. Si les poésies des chansons mises en tablature sont en langue étrangère, elles ne sont pas incompréhensibles aux femmes de Nuremberg. Du moins, vers 1495, Conrad Celtes observait qu'elles avaient l'intelligence *romanorum characterum et linguae romanae* ainsi que

(1) Taucci, *Fra Andrea dei Servi*, 1935, p. 30.
(2) O. Ursprung, *Wolflin von Lochammer's Liederbuch* (*A. f. Mw.*, V, 1923, p. 316). K. Ameln, *Locheimer Liederbuch*, éd. facs., 1925.

l'usage de la musique. Elles la savaient sans doute déjà auparavant (1). Les années 1449 et 1450 avaient été troublées par la guerre et par la peste, mais les petits bourgeois de la ville avaient cependant des habitations que, selon Aeneas Sylvius Piccolomini (Pie II depuis 1459), les rois d'Écosse se fussent estimés heureux d'occuper. Et les maisons, ajoutera plus tard Celtes, étaient embellies et parfumées par les fleurs et par les plantes rares qui, devant les fenêtres, perpétuaient l'image du printemps. La musique était le suprême délice en ces demeures aimables. C'est alors que le riche Conrad Paumgartner († 1464) réunissait à la Saint-Martin et à Noël les nombreux descendants de ses 21 enfants, et que leur joie était excitée par les chants et par le son des instruments à cordes (2). Au surplus, le poète de Nuremberg, Hans Rosenplüt, atteste que sa ville retentit d'un concert infini. Le vocabulaire des compositeurs lui est si familier, qu'il n'hésite pas à en usurper les termes quand il décrit le gazouillement des oiseaux. Il a entendu souvent aussi les jeunes dissipés qui courent les rues de nuit, avec luths, harpes et clavecin; il se délecte à tirer une dernière résonance des violes, rebecs, flûtes, *schalmeyen, portatif und orgeln* en accordant leurs noms à la mesure de ses vers; il rend commune aux organistes et aux poètes l'appellation de *Priamel* (préambule); il parle enfin du plus grand musicien de Nuremberg avec la même précision que s'il était de son métier. C'est l'aveugle Conrad Paumann que nous avons déjà cité, qu'il loue, et d'abord pour sa mémoire. Sa tête est un graduel, rempli de répons, d'antiennes, d'hymnes et d'introïts; Dieu même y a inscrit les notes. Un cœur attristé devient joyeux quand Paumann déchante à l'octave. Rosenplüt rappelle encore qu'il se sert du faux-bourdon et de la syncope. Ce sont bien les procédés habituels du musicien. Dans la chanson à trois voix *Weiblich Figur*, il y a des syncopes en toutes ses fins de phrases. Les passages en faux-bourdon ne manquent pas dans les exemples qu'il présente dans son *Fundamentum organisandi*, recueil de formules d'accompagnement et de cadences, qui prépare à improviser un contrepoint, comme certains manuels enseignent à improviser un sermon (3).

Cette méthode a été conservée avec le *Liederbuch* de Wolflein von

(1) *Urbis Norinbergae descriptio* (*Germaniae exegeos volumina duodecim*, de Fr. Irenicus, 1518, fol. T 5 v° et V 1 v°).

(2) O. Ursprung, art. cité, p. 322.

(3) Voyez les transcriptions d'Eitner : *Das Buxheimer Orgelbuch* (*Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte*, 1888), en particulier, p. 68, 1re portée; p. 75, 1re et 2e portées; p. 75, 3e portée.

Lochammer, manuscrit qui contient vraisemblablement aussi des pièces de Paumann. Une transcription de la chanson connue *Con lacrime*, écrite à la mort de Francesco da Carrara seigneur de Padoue (1393) (1) y est copiée avec la date de 1455.

Dans un autre manuscrit, dit le *Buxheimer Orgelbuch* (fol. 16), une adaptation instrumentale de la même composition est attribuée à M. C. C. (Mag. Conrad, *Caecus*). Il est probable que les deux versions proviennent du même artiste, ainsi que les variations plus riches qui sont aussi dans le même livre (fol. 73 v°-75).

Ce recueil est ainsi nommé parce qu'il appartint à la chartreuse de Buxheim, non loin de Memmingen (2). De nombreuses chansons et de la musique d'église, y sont réduites en tablature d'orgue, et le *Fundamentum* de Paumann y a été reproduit. Les recettes pour l'ornementation sont ainsi rapprochées des œuvres qu'elles ont servi à transformer. L'organiste de Saint-Sébald ayant indiqué, par des exemples, comment il convient de fleurir les *ascensus* ou *descensus*, il est curieux d'observer comment ses préceptes sont appliqués.

En général, dans les pièces réunies ici, le dessus seul est brodé, tantôt par l'application d'un ornement à des notes choisies, tantôt par le développement de lignes tracées d'un mouvement régulier, quelquefois modéré, mais en certaines variations assez rapide. Quelques transcriptions doivent être jouées avec le secours de la pédale. Souvent il semble qu'elle doive être considérée seulement comme agissant sur le clavier manuel, pour compléter les accords, quand les doigts de l'organiste n'y suffiraient pas. Car il n'y a pas de continuité dans les indications fournies dans le texte au moyen de la lettre P. Tantôt des notes du ténor en sont marquées, et tantôt des notes du *contratenor :* il est bien évident que ces tons semés çà et là doivent être de la même sonorité que les tons suscités par les mains.

Assez souvent, la rapidité des traits et les surprises du rythme prouvent que l'on attendait beaucoup de l'exécutant. Quelques-unes seulement des chansons recueillies ici étaient déjà répandues vers 1430. Mais on y trouve des pièces de Binchois, de Dunstable et de Dufay. Jacobus Viletti, désigné comme auteur d'*Ein buer ge in holtze* (fol. 62) pourrait être le Jaquet Vilette qui fut chantre à la cour de Savoie de 1441 à

(1) Santorre Debenedetti, *Il Sollazzo*, 1922, p. 77.

(2) Hans Schnoor, *Das Buxheimer Orgelbuch* (*Z. f. Mw.*, IV, p. 1).

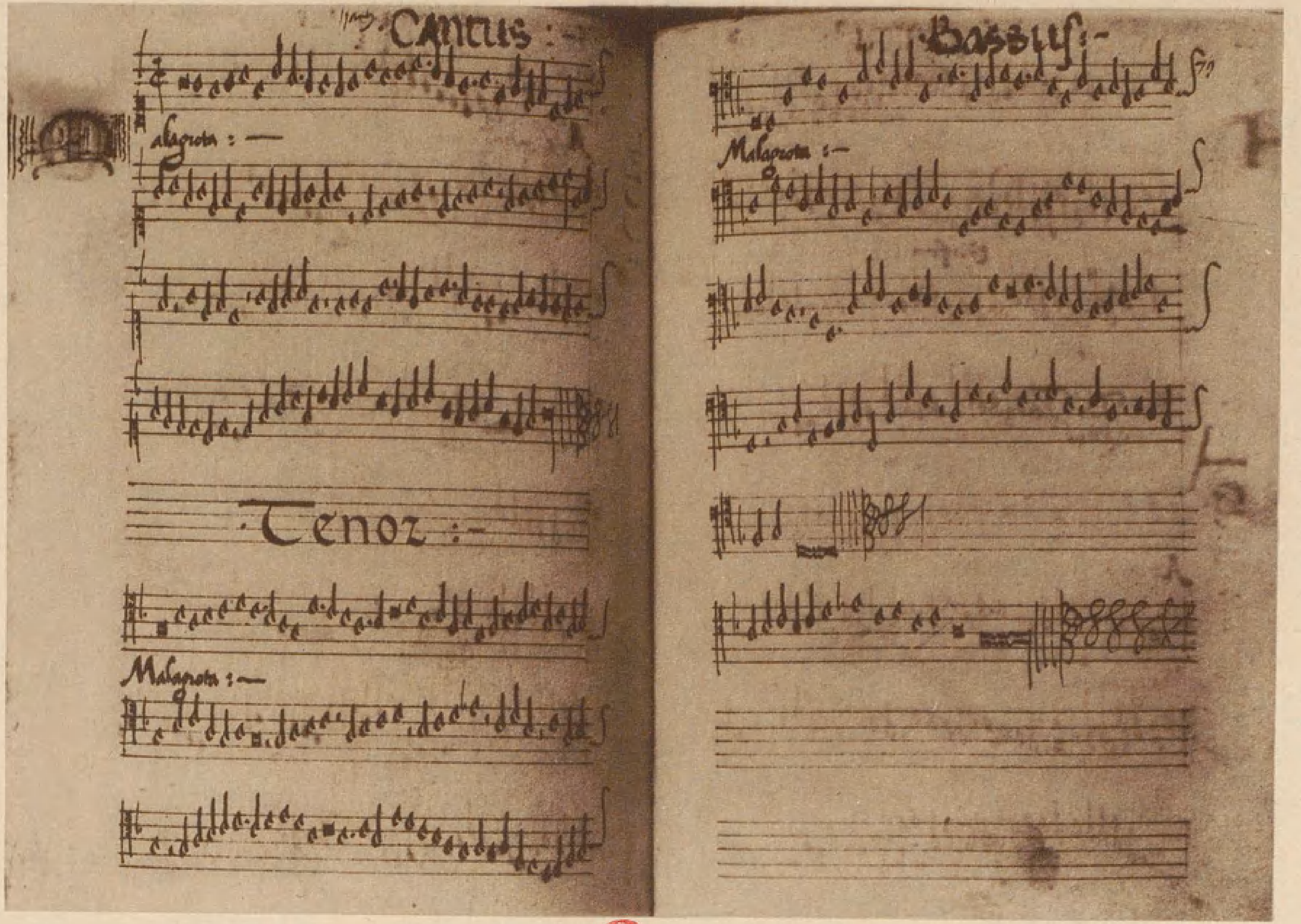
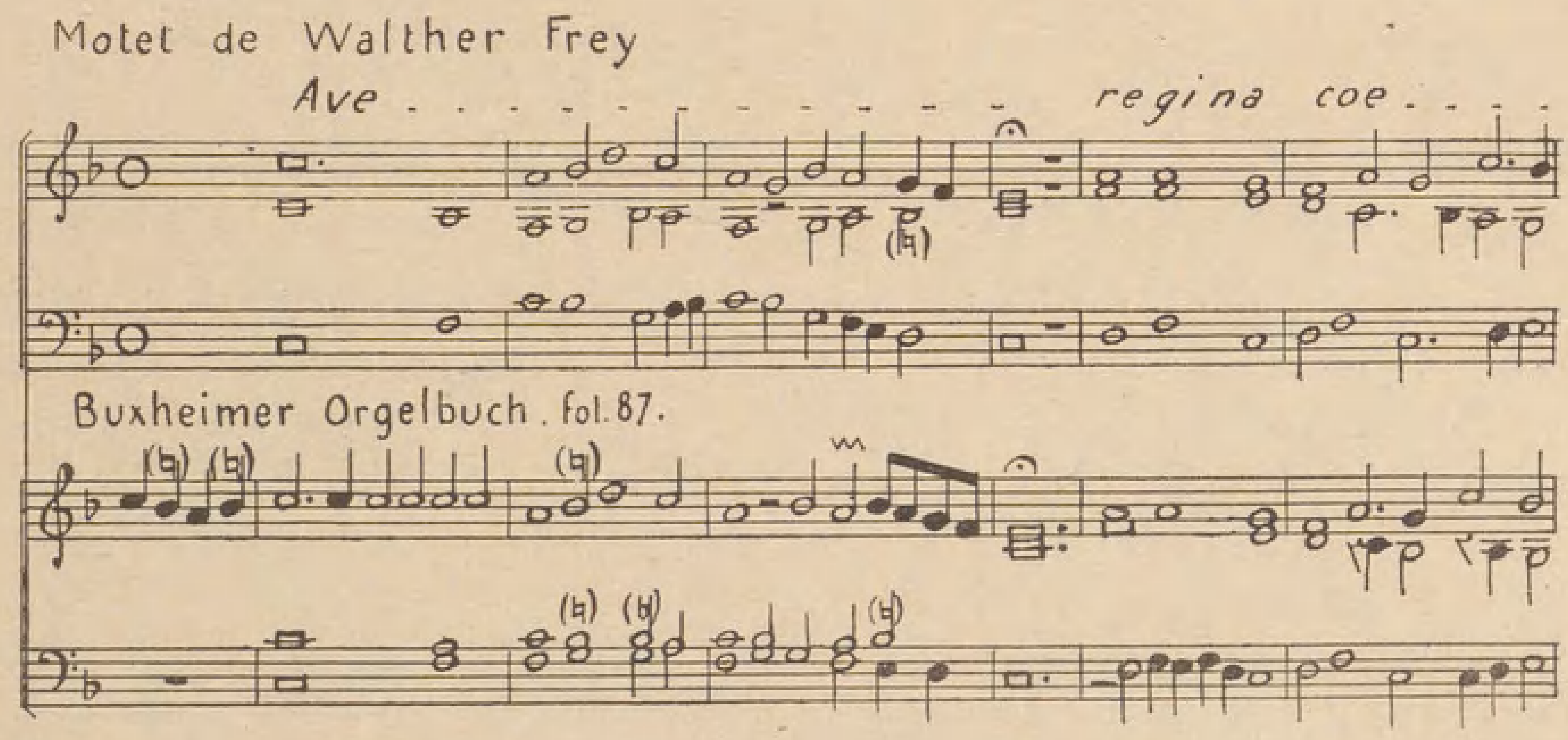


Planche XIII. — Bibl. nat., Rés. Vm⁷ 676. Composition attribuée à Isaac. - Cl. H. Laurens

R.F.

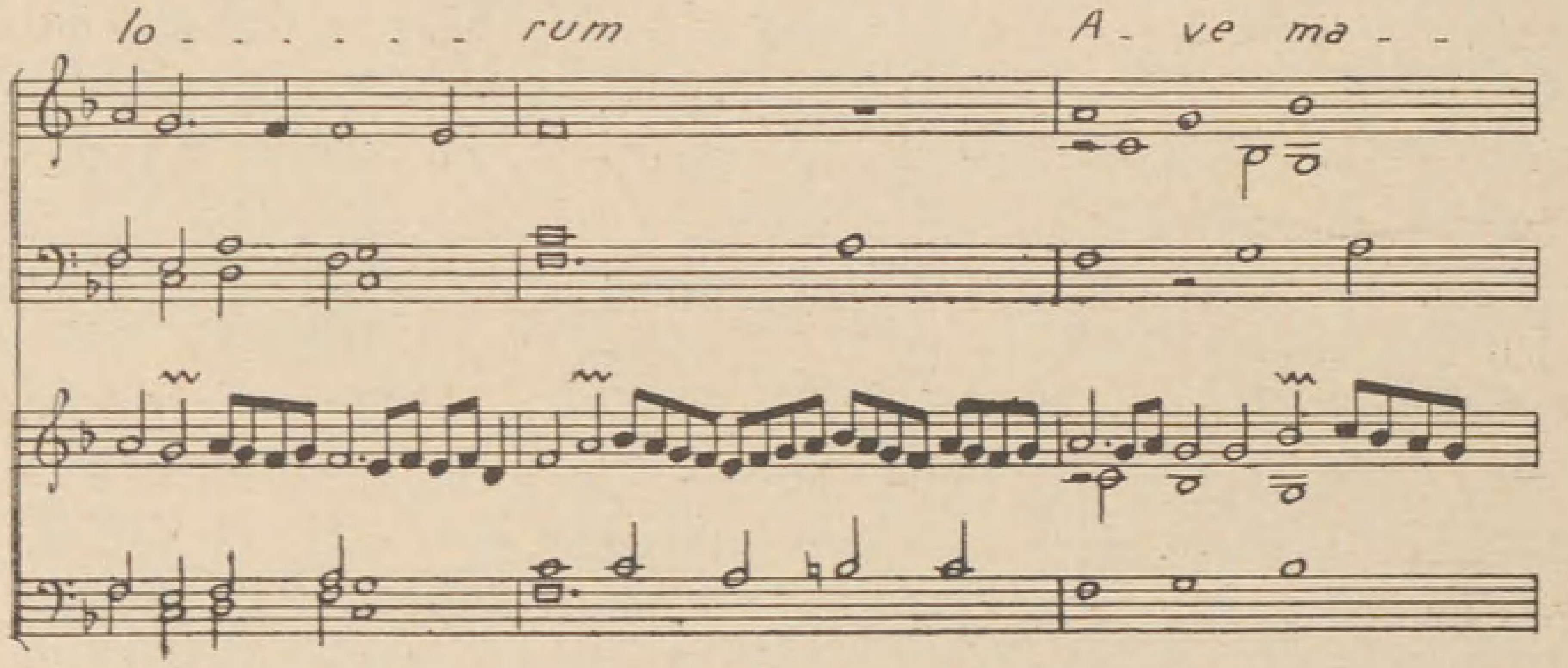
1453 (1). Legrant Wilhelmus (fol. 61 v°) est sans doute Legrant Guillaume qui vivait encore à Rouen en 1449 (Arch. nat., LL 116, p. 611). *Le serviteur* est un des textes les plus modernes : en 1462, on copiait à Cambrai une messe dont il est le sujet.

Aux œuvres étrangères parfois malaisément reconnues sous des titres déformés, sont jointes beaucoup d'œuvres allemandes. Mais *Con lacrime* et *O rosa bella* sont aussi transcrits. Mélange international auquel l'habileté des clavecinistes allemands imposait des variations difficiles à reproduire. Certains sujets sont traités plusieurs fois. L'élan mélodique des phrases en *Je loue amours* de Binchois a suscité plusieurs commentaires dont il est utile de comparer la diversité avec l'original. D'autres thèmes sont repris aussi avec application. Des ornements brefs pour marquer l'accent, parfois des notes répétées pour suppléer aux tenues, la rupture des lignes par le procédé du « hoquet », le balancement des triolets, la cadence exacte des notes pointées, ajoutent aux figures choisies de la vigueur ou de la grâce. Ce qui est alors regardé comme élégant nous est ainsi révélé (2), tandis que l'éternelle prédilection des instrumentistes pour la célérité se manifeste souvent par d'amples tirades et des tourbillons de notes.



(1) Dufour et Rabut, *Les mus.... en Savoie* (*Mém. et doc. publ. par la soc. sav. d'hist.*, XVII, 1878, p. 38). — G. Borghezio, *La fondazione del collegio nuovo puerorum innocentium del duomo di Torino* (*Note d'Archivio per la stor. mus.*, I, 1924, pp. 236-7 et 246).

(2) Ces transcriptions fournissent aussi des témoignages précis, pour l'usage des « accidents »; par exemple, dans les cadences, il arrive que non seulement la septième est altérée (sensible) mais encore la quarte qui l'accompagne.



Les compatriotes de Paumann étaient d'une adresse reconnue. En 1461, le duc de Ferrare récompensa un joueur de *zembalo* venu *dalla Magna*, et en 1471 l'organiste Martino d'Alemagna, prêtre de Constance fut appelé au service de la même cour (1).

Le *Buxheimer Orgelbuch* (2) témoigne aussi en faveur des luthistes allemands. Pour une version du *Je loue amours* est admise l'équivalence *in cytaris vel etiam in organis* (fol. 7). Les initiales C. C. (*Conradus Caecus*) désignent sans doute Paumann, inventeur de la tablature de luth, comme auteur de cette variation. En l'année 1466-1467, Henry Bucquelin, le « joueur de leu », natif d'Allemagne, avait servi Philippe le Bon (3). Stephanus Theutonicus, *cytharista*, était mandé par Francesco Sforza en 1455. En 1457, Giovanni Boldu modelait une médaille de Nicolaus Schefer, *Germanus*, comparé à Orphée, et qui est sans doute le chanteur et luthiste inscrit dans les archives de Ferrare, seulement sous son prénom (4).

La grande simplicité de la facture, en quelques chansons allemandes, met le rythme en évidence, par exemple en *Recht begirlich* (fol. 60 v°)

(1) Valdrighi, *Cappelle, concerti e musiche estensi* (*Atti e memorie.... per le prov. modenesi...*, 1884, p. 418 et p. 443). — G. Gruyer, *L'Art ferrarais*, I, 1897, p. 115.

(2) Pour les transcriptions allemandes, v. encore F. Feldmann, *Ein Tabulaturfragment des Breslauer Dominikanerklosters aus der Zeit Paumanns* (*Z. f. Mw.*, XV, 1933, p. 241).

(3) De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, I, 1849, p. 496.

(4) J. Tiersot, *Lettres de musiciens*, 1924, pp. 6-8. Le luthiste allemand Gaspar Hoste résidait à Lyon de 1489 à 1493 (Arch. comm., CC 4 et CC 105). A la même époque plusieurs luthistes allemands vivaient à Venise (*Archivio Veneto*, XXV, 1888, p. 81). — Cf. V. Rossi, *C. C. Ponzio*, dans l'*Arch. stor. siciliano*, nouv. série, an. XVIII, 1893, p. 257.

et dans *Min trutt geselle* (fol. 9 v°), etc. Il en est de même dans *Luffile* (fol. 110). La mesure est aussi fortement marquée dans *Arroganier* (fol. 65) que l'on considérerait volontiers comme une danse, importée d'Aragon.

La musique profane des Italiens avait le privilège de sortir tout naturellement du langage. Le discours s'offrait généreusement à la cadence du vers, et un peu de passion suffisait pour que la suite des accents formât une ligne modulée. Le *cantus obscurior* de Cicéron (1) subsistait encore dans la prose de ses héritiers quand Marsile Ficin évoquait *Tullianam cantilenam* (*Opera*, éd. de 1576, p. 668). Secrètement mesurées, les louanges et les invectives devenaient musique, par la force ou la persistance du sentiment. Boiardo pouvait écrire que l'amour trouvait les rimes dans la poésie, « les sons, les chants, et toute mélodie » (*Orlando innamorato*, l. II, chant 4). Une grande effusion lyrique jaillissait d'une même source où chacun savait puiser, sans distinction de rang. Au foyer d'un laboureur, « *carmina certatim cantant* » (2). Dans sa maison, Laurent le Magnifique « *numeros et voces et modos moderabatur* » (3), ou bien en voyage il cheminait avec les siens, « *tutta via cantando* » (4). Et sans doute essayaient-ils d'ordonner leur concert spontané, comme les personnages de Boiardo, dont l'un « *dice sopra, e l'altro di tenore* » tandis que le troisième « *fa contra alla canzone* » (l. I, chant 14). Aussi bien, pendant une excursion (1491), Béatrice duchesse de Milan tenait-elle le *soverano*, en plus de 25 *canzone* bien accordées à 3 voix, où l'accompagnaient le gentilhomme Galeazzo Visconti et le bouffon Diodato (5).

Si leur doctrine était mal assurée, ces harmonistes par intuition proposaient d'instinct les mêmes consonances que les *cantambanchi* éprouvaient sur leur luth ou leur viole, quand ils en soutenaient les inflexions de leurs récits héroïques ou adulatoires. L'un de ces improvisateurs, Antonio di Guido, faisait illusion sur la valeur de son discours par le feu de l'exécution. Mais il n'aurait pas fallu lire ce qu'il avait prononcé avec tant d'animation. En 1459, Galeazzo Maria Sforza l'entendit avec

(1) *Orator*, X.
(2) Ange Politien, *Prose volgari inedite*, etc., éd. del Lungo, 1867, p. 322 (*Sylvae*).
(3) A. Fabroni, *Laurentii Medicis Magnifici vita*, I, 1784, p. 10.
(4) Politien, éd. citée, p. 47.
(5) Luzio et Renier. *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Lodovico e Beatrice Sforza* (*Arch. stor. lomb.*, XVII[e] année, 1890, p. 108).

plaisir (Bibl. nat., ms. ital. 1588). Quand il mourut en 1486, il était tenu pour le premier en son métier (1).

Le souci du contrepoint ne dut aussi jamais ralentir l'inspiration de Leon Battista Alberti qui unissait tant de talents divers († 1472). Venu sans maître à la musique, il fut cependant approuvé pour ses œuvres par des juges bien informés. Il chanta pendant toute sa vie, mais en son particulier surtout à la campagne avec son frère (2). Abbesse des clarisses à Bologne, Caterina dei Vigri († 1463) passait pour ne pas savoir manier un instrument. Elle demanda cependant une *violetta* pour reproduire le cantique d'un ange qu'elle avait cru entendre pendant une extase. Message merveilleux que la sainte femme put interpréter d'après ses expériences mondaines, puisqu'elle avait vécu pendant quelques années à la cour de Nicolas de Ferrare, le protecteur de Dufay (v. plus haut p. 69) (3). Les jeunes Italiennes de bonne famille recevaient d'ailleurs des leçons de chant. Leur talent ajoutait à leur dot, observait Gentile Sermini de Sienne en ses *Novelle* réunies peu après 1424 (éd. de 1874, p. 283). En 1465, Alessandra Macinghi-Strozzi écrivait d'une certaine Gostanza, que son époux futur serait bien content : elle sait *ballare e cantare* (4). Et l'on passait aisément de la chanson à la danse. Quand Ippolita Sforza, mariée au duc Alphonse de Calabre, traversa Sienne en l'été de 1465, on régla pour elle une *moresca* de 12 personnes dont l'une était vêtue en nonne. « *E ballavano a una canzona che dice : Non volg' essere piu monica*, etc. (5). » Cette chanson a été conservée dans un manuscrit (Escorial, IVa 24, fol. 91). Elle est d'un entrain un peu rude.

En d'autres pièces du même recueil, apparaît la prédilection des Italiens pour la simplicité. Il leur suffit de deux voix seulement (fol. 138) où les tierces populaires abondent. Et même en *Piangete, donne* (fol. 88), la ligne double du chant n'est guère qu'une suite de consonances imparfaites : grâce, quand la période a quelque ampleur, force, quand les deux chanteurs déclament en notes répétées. Mais la vocalise la mieux agencée du soprano (*celeste*) n'entraîne point de parallèle. La liberté de l'expansion est concédée aussi aux grands traits que soutiennent les voix

(1) Luca Landucci, *Diario fiorentino*, éd. de 1883, p. 3 et p. 51.

(2) L. B. Alberti, *Opere volgari*, éd. Bonucci, I, 1843, p. XCII.

(3) G. Grassetti, *Vita della beata Caterina da Bologna*, éd. de 1652, p. 81. Caterina était aussi habile en peinture (L. M. Ragg, *The women artists of Bologna*, 1907).

(4) C. Guasti, *Lettere di una gentildonna fiorentina*, etc., 1877, pp. 463-464.

(5) Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, XXIII, 1733, col. 772.

graves en *Donne, donne* (fol. 18, au mot *signore*) ou dans *Triumpho de le donne* (fol. 87, *passim* et surtout au mot *conduce*).

Un peu d'emphase règne d'abord en *Mirando el gran splendor* (fol. 103) tandis que *O gratiosa viola mia gentile* est d'une candeur continue, proche de la gaucherie; mais après la récitation placide éclate, dans la seconde partie, une plainte aiguë. Un intervalle de septième ascendante marque aussi durement la répétition des premiers mots dans *Ay me' sospiri* (fol. 86).

Le même mélange de déclamation, d'impétuosité mélodique, d'âpreté dans l'accent, se trouve encore en beaucoup de chansons italiennes inédites du même temps. Les constructeurs y visent à l'expression, plutôt qu'à la science. Pourtant, dans *O pellegrina luce* (Florence, Bibl. naz. XIX, 176, fol. 129 v°-130), le ténor imite strictement le soprano à l'octave. Plaisir pour les disciples de ces calculateurs qui, comme Benedetto degli Strozzi à Florence, étaient savants en arithmétique, en géométrie, et adroits musiciens (1). Dans un autre *O pellegrina, o luce* (M. C., p. 260-261), les 3 voix sont d'abord écrites en imitations. La tâche est facile, quand le motif est formé, comme dans *Amor, tu non me gabasti* (*ibid.*, p. 272) des 3 notes de l'accord parfait ut, la, fa. Giov. Cornago, frère franscicain qui servait à la cour de Naples (2), reprend par mouvement ascendant les mêmes simples données dans *Non gusto del male* (*ibid.*, p. 343). Ses chansons espagnoles ou italiennes sont souvent d'un caractère sombre. Il interprète avec une dureté qui le venge du sort les reproches, les plaintes et même les supplications (*Moro perche non day fede; Segun las penas; Morte o merce, gentil aquila altiera ; ibid.*, pp. 275, 276, 278).

Un recueil, achevé de copier le 26 octobre 1502 (Bibl. nat., Rés. Vm[7] 676) contient, avec des œuvres publiées peu de temps après, des pièces italiennes encore inédites. Les appels à la mort y ont une vigueur de défis (fol. 52 et surtout fol. 53). En quelques pièces de ce manuscrit, la mu-

(1) Antonio Squarcialupo avouait, dit-on, qu'il tenait de cet amateur tout ce qu'il avait de bon (Guasti, *Lettere* citées p. 141). Quand on essaya l'orgue de Sa Maria del Fiore (1448), Benedetto fut appelé à donner son avis (Guasti, *Scritti d'arte*, 1897, pp. 229 et 231).

(2) En 1455, le fr. G. Cornago fut envoyé à Rome par le roi Alphonse de Naples, avec une pension annuelle de 300 ducats (*Arch. stor. per le prov. Napoletane*, VI, 1881, p. 437). En 1466, ce religieux avait le titre d'aumônier *maggiore* (*ibid.*, IX, 1884, p. 209). Le ms. 88 de Trente renferme sa messe *de la mappa mundi apud Neapolim*. En 1462-3, Girol. Bellavista peignit un *mappamondo* pour Pie II. En 1480, un peintre entreprit d'en faire un à Naples (*Arch.* cité, IX, p. 406).

sique est bien proche de la récitation (v. p. ex. *Non expecto giamai*, fol. 28). D'autres compositions, plus riches de mélodie, contiennent des allusions à des événements ou à des personnages qu'il est parfois difficile de déterminer. Est-ce seulement une chanson de la pluie (fol. 36) qu'*El piove* ? Serait-il permis d'évoquer ici l'averse de sang que les gens de Sienne crurent avoir subie en 1496 (1), ou l'ondée qui empêcha l'épreuve du feu préparée pour Savonarole en 1498 ? Les mots *Turcho e Isabella* (fol. 82) désignent-ils un personnage vêtu à l'orientale pour distraire Isabelle d'Este (2), ou se rapportent-ils à cette ligue qu'Isabelle de Castille, Venise, le pape, et Maximilien formèrent en 1495 contre le Turc ? Dans *O triumphale diamante* (fol. 77), du moins, les paroles n'ont pas été omises : c'est un hommage à Hercule, duc de Ferrare, dans le temps que le pape, Louis XII et le duc se trouvèrent d'accord, avant le mariage de Lucrèce Borgia et d'Alphonse (contrat du 1er septembre 1501) (3). Des scènes de chasse (fol. 64) (4) et de pêche (fol. 121) sont aussi décrites dans ce livre, ainsi que les exploits du cuisinier Barileto (fol. 62).

Les *Canti carnascialeschi* des Florentins sont purifiés de toute recherche (5). Sans apprêts, sans retours, y ont passé les appels des mendiants, des revendeuses ou des lansquenets. Ainsi retentissent dans une autre chanson les cris *Chiave*, et ces offres des marchands de tissus, *Alle stamegne* (M. C., ms. cité pp. 420 et 422). Quand, à Florence, Henri Isaac se mêlait à la mascarade, il devait feindre la naïveté (6). Si pour quelque fête païenne il invoque les déesses il ne gâte pas son hymne par les finesses d'un pédant (7).

(1) Muratori, *Rerum it. script.*, XXIII, col. 855.

(2) Luzio et Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga* (*Giorn. stor. della lett. it.*, XXXIII, 1899, p. 379 : lettre du 28 juillet 1493).

(3) Dans le ms. cité de M. C., le roi de Naples, Ferdinand († 1494) est loué (p. 393). Dans *Alla bataglia* (B. nat., ms. fr. 15123, fol. 9), le duc Sforza est cité.

(4) La même composition se trouve dans un ms. de la Bibl. Colombine de Séville décrit par M. H. Anglès (*Estudis universitaris catalans*, XIV, 1929, p. 12). — Une autre chanson de chasse est copiée dans le ms. fr. 15123 de la bibl. nat. (fol. 10). En 1494, des chanteurs en habits de chasse vinrent à cheval au devant d'Élisabeth, duchesse d'Urbin (Luzio et Renier, *Mantova e Urbino*, 1893, pp. 71-72).

(5) P. M. Masson, *Chants de carnaval florentins*, 1913. — Les caractères de l'art italien sont fort bien indiqués par G. Cesari (*Musica e musicisti alla corte Sforzesca*, dans la *Riv. mus. ital.* de 1922).

(6) Une pièce à 5 voix, du moins, a l'apparence de musique des rues, malheureusement, les paroles manquent et l'attribution reste incertaine (J. Wolf dans les *D. T. O.*, XIV, 1907, p. 121).

(7) Wolf, éd. citée, p. 40.

Les compositions imprimées de 1504 à 1514 par Ottaviano dei Petrucci sous le titre de *Frottole, strambotti, ode, sonetti* (1), sont appliquées à des textes dont la structure poétique est diverse, mais la substance musicale y est en général la même. Quels que soient les auteurs, ils ont renoncé à l'affectation de science, et tenté de plaire par un chant distinct et par des accords fermes. Certaines pièces conviennent encore à ces personnages déguisés que portaient des chars en quelque « triomphe » plébéien : « Nous sommes les faucheurs » (Petrucci, l. VIII, n° 50). Mais elles auraient aussi bien trouvé place en un divertissement princier. Il y eut une entrée de villageois dans les spectacles donnés à Ferrare pour le mariage de Lucrèce Borgia (février 1502). La même représentation rustique aurait pu admettre *Lirum bilirum* (II, fol. 32) dont l'uniforme criaillerie se confond avec un *sonar de piva in facchinesco :* car une cornemuse jouant *alla villanescha* y préluda au bal des paysans (2).

C'est encore au théâtre qu'appartiennent les amazones (IX, fol. 34). Mais les esquisses de la vie populaire abondent en ces livres de musique. Les pèlerins marmottent leurs prières sur le chemin de Rome (VI, fol. 46 et VIII, n° 41). Des soldats viennent *Di paesi oltramontani* (IX, fol. 40). Les dames sont priées d'acheter le *Pan de miglio caldo* (VI, fol. 27) ou les beaux marrons (VIII, n° 40). Ici, les petites gens revoient leurs héros familiers. Le maigre Scaramella avec son écharpe et ses bottes obsède les compositeurs comme il obsédait, vers 1494, J.-B. Cantalycius (3). Si vaine que soit l'apostrophe, ils ne se lassent pas de réclamer la Ramacina. Ils ressassent les mélodies triviales. Comme cet individu que Sanuto décrit marchant en mesure par Venise le bâton à la main (1500), ils savent *Torela mo vilan* (4). Ils ont sauvé de l'oubli *D'un bel matin d'amor, E quando andarastu al monte*, la *Mazzacrocha, Passando per una rezolla*, la *bella Rosina* (VII, n^{os} 31, 67, 18, 27, etc.), *Tintinami la brocha* (5).

(1) Les *Frottole* ont été d'abord étudiées par R. Schwartz (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, II, 1886. — E. Vogel a fourni le sommaire des livres de *Frottole* qu'il a pu examiner (*Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmus. Italiens*, II, 1892).

(2) Relation de Cagnolo, publ. en 1867 (*Lucrezia Borgia in Ferrara*, p. 63).

(3) *Epigrammata Cantalycii* (1494).

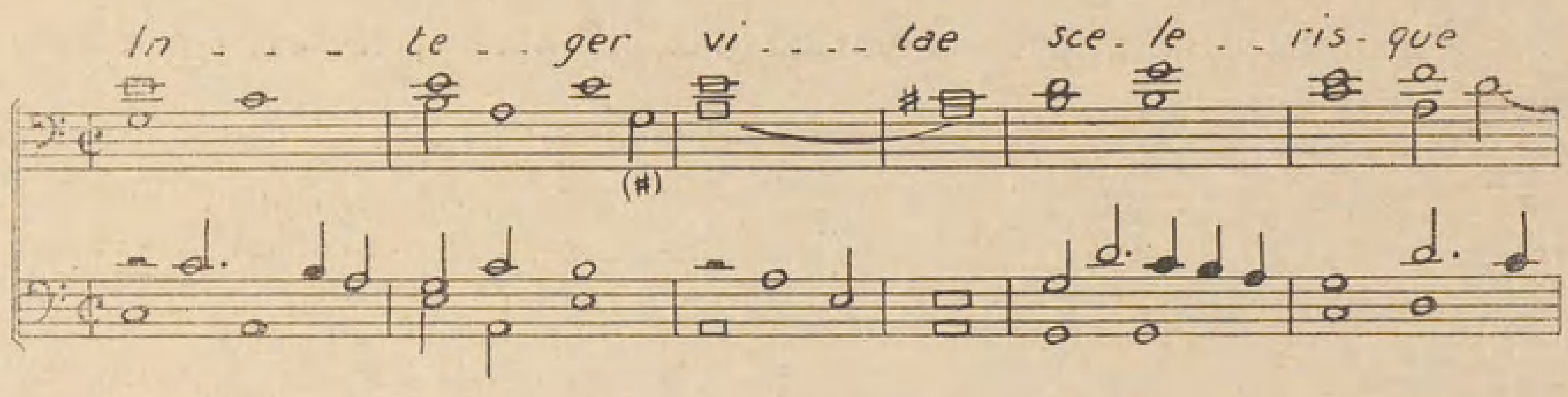
(4) *Diarii*, III, 1880, col. 392 (Cf. Petrucci, VII, n° 7).

(5) *Canzoni*, etc., publ. par Andrea Antico, 1513, fol. 16 v°. Pour ajouter à ces indications, voyez *Die Entstehung des Madrigals*... de Cesari (1908), le *Contributo alla storia della lirica musicale popolare*... de F. Novati (*Scritti*... pour R. Renier, 1912) et les *Canzonieri musicali del cinquecento* de M. Vatielli (*Arte e vita mus. a Bologna*. I, 1927).

Le plus souvent, le motif en vogue est mis en évidence par le soprano qui « *plus ascoltantium captat orecchias* », écrira bientôt Teofilo Folengo. La seconde partie de *Per amor fata solinga* (VIII, n° 23) de Nicolo Pifaro est une succession de motifs connus. Aux énumérations, Isaac et Lodovico Fogliano préfèrent l'exposé simultané des thèmes. Le Flamand superpose *Fortuna d'un gran tempo* à la *Mazzacrocha* pour accompagner un soprano qui chante *Donna di dentro della tua casa* (1). Fogliano qui avait appris la patience chez les théoriciens et les philosophes antiques (2) concilie aussi *Fortuna* et la *Mazzacrocha*. Il y joint *Scaramella*, la *Ramacina*, etc... en un travail plus curieux qu'attrayant (IX, fol. 39).

Beaucoup de textes mêlés témoignent de la connaissance du formulaire ecclésiastique. Bartolomeo Tromboncino commence une plainte d'amour par des notes isolées, *Vox clamantis in deserto* (III, fol. 60). Il emprunte aussi bien le *Deus in adjutorium* de l'office (IV, éd. moderne, page 52) (3). Il termine un autre chant par *a lingua dolosa, libera nos, Domine* (VIII, n° 18). Il emploie même *Consummatum est* (VI, fol. 35). Josquin (dit alors d'Ascanio) utilise *In te, Domine, speravi* (I, éd. moderne, p. 37). Filippo de Lurano entonne *Vale, valde decora* (IX, fol. 20). Onofrio Antenori récite *Sed libera nos a malo* (dans *Pace hormai*, VI, fol. 50). Cara fait gémir un amoureux déçu : *Defecerunt... sicut fumus dies mei* (I, éd. mod. p. 3). Et la psalmodie de *Montes exultaverunt* est prescrite au *tenor* de *Riseno i monti* (IV, éd. mod., p. 71).

Les musiciens des *frottole* ont recours aussi au latin classique. *Integer vitae* d'Horace est scandé par Michael Pesenti (éd. mod., p. 34) et par Tromboncino (*Canzoni...* d'Antico, 1513, fol. 30 v°) dont voici les premières mesures.



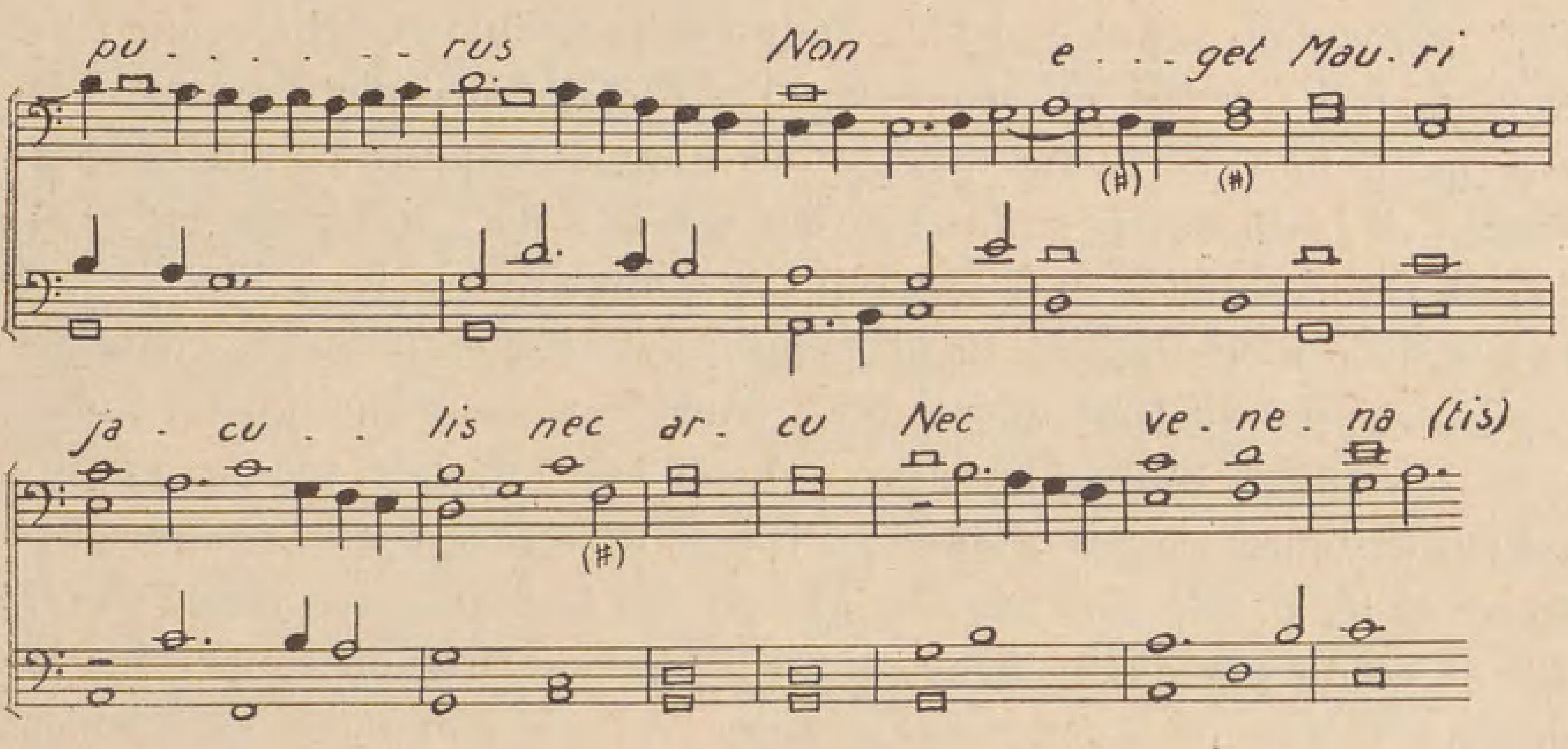
(1) Wolf, *D. T. O.*, XIV[1], 1907, p. 35.

(2) Fogliano était de Modène. Chanteur à Rome en 1513, il a laissé un traité (*Musica theorica*, 1529), et des remarques tirées d'Aristote et d'Averroès (*Flosculi*, etc... Bibl. nat., ms. latin 6757).

(3) R. Schwartz et Th. Kroyer, *Frottole*, l. I et IV (*Publ. älterer Musik*, VIII, 1935).

Planche XIV. — Munich. Peinture flamande. - Cl. Hanfstaengl

R.F. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE



F. de Lurano trouve dans l'*Enéide* (l. IV, v. 305) *Dissimulare etiam sperasti* (VIII, n° 13); Cara choisit *Quicumque ille fuit*, et *Quis furor* (*Canzoni...* d'Antico, 1513, fol. 31 v° et 32 v°). Pour les noces de Marcantonio Colonna et de Lucrezia, nièce de Jules II (Della Rovere) en 1506, Lurano donne *Quercus juncta columnae est* (IX, fol. 2).

Les vers de Pétrarque ont encore inspiré les musiciens des *Frottole*. Ils interprètent *Ite caldi sospiri* (III, fol. 29), *Si è debile il filo* (VII, n° 5), *Che debb'io far* (VII, n° 15), *Zephiro spira* (VIII, n° 6). Des poésies d'Ange Politien sont tournées en chant dans le deuxième livre (fol. 49), le 3e (fol. 8) et le 7e (n° 49). Les rimes de Bembo pourvoient aux cadences de Capreolus (VII, n° 10). Telles étaient les revanches de l'humanisme sur les enfantillages qui charment le vulgaire, description ou imitation des animaux : miaulement du chat (III, fol. 10), cri de la grue (Pesenti, éd. mod., p. 20), percussions répétées du grillon (Josquin, III, fol. 62), etc...

On pourrait considérer comme des amusements pour les apprentis les figures sonores déterminées par la rencontre dans le texte de syllabes analogues aux syllabes de la solmisation. En *Mi, fa, sol, o mia dea* (Pifaro, éd. mod., p. 62), *La mi la so la so la mi* (IX, fol. 53), le compositeur forme ses motifs avec les notes qui lui sont indiquées. Les mêmes retours au rudiment se remarquent chez Isaac (éd. Wolf, p. 87), en une pièce anonyme, *La mi la sol* (B. nat., Rés. Vm7 676, fol. 60), etc.

Bien que des allusions semblables se trouvent hors de l'Italie (1),

(1) *Cancionero* de Barbieri, p. 420 (Ponce), pp. 559 et 583; cf. K. Jeppesen, *Der Kopenhagener Chansonnier*, 1927, p. LXI.

elles devaient être encore plus claires pour les auditeurs italiens que pour les auditeurs français ou espagnols. Si la théorie musicale n'avait pas été connue de tous, au moins dans les définitions, le poète populaire Burchiello († 1448) aurait moins souvent cité la *Zolfa* (*Rime*, pp. 112, 114, 117 de l'éd. de 1553), et il se serait privé d'écrire que les grillons chantent « *per B molle la Zolfa de gli Ermini* » (2e partie, p. 86. Le chant des Arméniens passait pour impossible à entendre). De même, quand il évoque un verbiage confus, Luca de' Pulci († 1470) déclare que la *solfa* n'y est pas désignée « *o per bi-molle, o per natura grave* » (*Ciriffo Calvaneo*, éd. de 1834, p. 44). Son frère Luigi dans son *Morgante maggiore* (XXVII, 22) ne craint pas d'être incompris, s'il écrit qu'Orlando coupe tous les doigts à Balsamino, « *Salvo che al primo resta il gammautte* » (le pouce, pour ceux qui connaissent la « main guidonienne »).

Bien que leur public soit si bien préparé, les musiciens des *frottole* ont le mérite d'épargner son attention : ils évitent de paraître savants. Le principal de leur tâche est de rythmer les paroles avec justesse, et de les accentuer avec intelligence. Bartolomeo Tromboncino récite, plutôt qu'il ne chante *Si è debile il filo* de Pétrarque, *Afflicti spirti miei* (VII, n° 5 et n° 2), ou *Io cercho pur* (Antico, 1510, fol. 26), *Come va il mondo* (VII, n° 13).

A ces témoignages d'appauvrissement volontaire, Marchetto Cara oppose des œuvres où le lyrisme du poème n'est pas sacrifié à l'articulation du vers. Il prolonge des syllabes, risque des vocalises, trouble une lecture prudente par les audaces de l'éloquence. Avec passion, il s'écrie, *Arma del mio valor* (IX, fol. 17). Il sait user de la progression dans *Se per chieder mercè* (VIII, n° 12), et se laisse heureusement porter par le courant de la mélodie dans *Fiamma amorosa e bella* (Antico, 1513, fol. 8 v°). Baldesar Castiglione le loua d'avoir attendri et pénétré les âmes « *per una via placida e piena di flebile dolcezza* » (*Il Cortegiano*, éd. Cian, 1904, p. 81). Né à Vérone, il servit les Gonzague. En 1494, on envoyait à Isabelle d'Este un *strambottino* de sa façon (1). En 1503, Isabelle le chargea de divertir de ses soucis politiques Élisabeth d'Urbin, alors à Venise. Dans une lettre de 1510, César Gonzague priait Isabelle de commander à Cara de la musique sur ses propres vers, et il citait le sonnet *Cantai*, sans doute la composition où était traitée une poésie de Castiglione (Antico, 1513, fol. 45 v°) (2).

(1) A. Luzio et R. Renier, *Mantova e Urbino*, 1893, p. 85.
(2) *Arch. stor. it.*, Appendice II, 1845, p. 315.

Un envoyé de Venise qui l'entendit à Mantoue en 1515, tenait ses *canzone* avec luth pour les meilleures qu'il connût (1).

Originaire aussi de Vérone et longtemps établi à la cour de Mantoue, Bartolomeo Tromboncino passait pour chanter fort bien avec le luth. L'élégante mélancolie et le désordre calculé de son collègue lui sont étrangers. Il est moins raffiné, mais il y a une singulière vigueur en ses plaintes d'amour. Le frémissement d'une sourde colère les agite. Il semble que ses regrets s'exaspèrent en menaces, comme chez un homme violent. Une affliction purifiée règne du moins dans le *Lamentationum liber secundus* (Petrucci, 1506). Tromboncino y accepte dignement la contrainte de la pénitence chrétienne (2).

Pour la plupart, les autres musiciens des *frottole* furent aussi de l'Italie du nord : Joannes Brocchus, Pelegrino Cesena, Giorgio de la Porta, Ant. Rossetus, Michael Pesenti, de Vérone; Onofrio Antenori, Ant. Stringarius, Nicolo Pifaro, de Padoue; Capreoli, de Brescia; Francesco d'Ana, qui gémit sans fadeur, fut organiste à Saint-Marc de Venise (3).

Même quand l'écriture du prochain madrigal y est pressentie, toute leur musique est facile. L'élocution saccadée de Pifaro (p. ex. VIII, n° 26) peut avoir pour excuse le désir d'être précis. Souvent, les cadences sont rapprochées et enchaînées dans l'ordre tonal le plus naturel. La préoccupation d'éviter les détours gouverne l'harmonie dans *Poi chel ciel* (VII, n° 14), dans *Ite in pace* de Tromboncino (V, fol. 14). Dans *Ma che cancher* (V, fol. 11), la basse ne délaisse les notes essentielles sol, ré, ut, que pour effleurer 2 fois le la.

Les répétitions de motifs aident aussi celui qui écoute à suivre l'écoulement des phrases, et il reçoit encore le secours des redites par progression (*Maledecto sia la fede*, VI, fol. 8; *Sel mio cor*, V, fol. 23). Souvent, les imitations entre les différentes parties ont pour origine ce procédé élémentaire de développement.

Outre ces tournures quasi spontanées, il y a cependant quelques applications du style fugué dans les *frottole*. L'usage en est parfois suggéré par les paroles. Ainsi en *Ognun fuga amore* (éd. mod. p. 83) et en *Fuggi pur* (p. 84) de Capreolus, ou bien en *Fuga ognun* attribué à Joh.

(1) Marino Sanuto, *Diarii*, XXI, 1887, col. 282.

(2) Torchi, *L'arte musicale in Italia*, I, 1897, p. 19.

(3) Ce que l'on connaît de ses chants latins est d'une profonde piété (Torchi, publ. citée, p. 13).

Lurinus Venetus (1), ou encore en *Io mit parto*, d'Andrea Antico (IX, fol. 49), etc. C'est aussi une ressource pour le comique, lorsque le ridicule Scaramella ou la Mazzacrocha sont annoncés par de très dignes entrées de contrepoint (éd. mod. p. 92; VIII, n° 25). Mais c'est par besoin d'affirmer que l'auteur de *Voi, voi che passate qui* termine par des imitations strictes (*Tenori e contrabassi*, etc., 1509, fol. 9) et c'est comme par symbole d'un amour courageux et persévérant que Pesenti entreprend un canon à l'octave au commencement de *So ben che lei non sa quanto ch'io l'amo* (Antico, fol. 12 v°).

Si ingénus qu'ils affectent d'être, les musiciens des *frottole* trahissent encore leur habileté par d'autres moyens que par ces artifices assez rares. Il est arrivé à Stringari de disposer les voix avec assez de nouveauté pour fournir une ébauche de dialogue, et avec un peu de mise en scène. Deux coups de cloche à la basse (*don, don*), les cris des voix élevées, « au feu », la question des hommes « où donc » ?, la réponse des autres, « dans le pauvre cœur » : jeu balancé qui se prolonge encore et se résout par l'union des quatre parties (2). Quant à ceux qui n'ont vraiment pas beaucoup d'étude, ils n'ont pas scrupule d'emprunter pour atteindre au moins à la médiocrité admise. Un chanteur avouait en 1494 à Isabelle d'Este qu'il avait pu adapter à une *calata* les consonances fondamentales, mais que le *contralto* y avait été insinué par un autre (3). Cette dernière parure de l'harmonie est souvent agencée avec beaucoup d'industrie, dans *Merce, merce, signora*, dans *Debb'io sperar*, dans *E la va comme la va*, dans *Quanta mai legiadria* (Antico, 1513, fol. 30, 34, 37, 47). B. Tromboncino brode l'alto avec une liberté subtile, sur le plus régulier des canevas. Ses émules n'ont pas toujours achevé leurs quatuors avec autant de grâce dans l'animation. Ils essaient du moins d'étendre des lignes mobiles entre un dessus lié aux paroles, et une basse dirigée par l'instinct de la tonalité. Cara complète avec générosité *Ecco colei* (4).

Un tel déploiement serait la preuve certaine d'un accompagnement instrumental, si l'on ne savait que certains chanteurs passaient aisément du grave à l'aigu. Mais il faut considérer aussi que les *frottole* étaient destinées à des amateurs. L'intervention d'une viole ou d'un luth en de-

(1) A. Einstein, *Das elfte Buch der Frottole* (*Z. f. Mw.*, X, 1928, pp. 617-618).
(2) *Ibid.*, pp. 618-619.
(3) Luzio et Renier, ouvr. cité, p. 85.
(4) Publ. par Gasparini (*Encycl. de la mus.*, I, p. 629).

vient plus vraisemblable. Dans les *Tenori e contrabassi intabulati* où Franciscus Bossinensis (1509) réduit des *frottole,* ce sont pourtant les lignes étirées et flexibles de l'*alto* qui ont été omises. Un troisième exécutant se joignait-il au chanteur et au luthiste pour restituer ce qui manquait, d'après l'édition *in canto figurato ?* Un tableau connu (1) que l'on a successivement attribué à Giorgione, Titien et Sebastiano del Piombo réunit auprès d'un claveciniste un chanteur et un joueur de viole. Ercole dei Roberti († 1496) a peint une chanteuse et un chanteur avec un luthiste qui semble aussi chanter. Dans le *Libro del peregrino* (1508, l. I, ch. 32) de Jacomo Caviceo, un *menacordo* suffit à Genevera pour soutenir sa voix (*Vedo quel sole*). Par leur chant, leur luth, et leur épinette, et sans doute avec des *frottole* en leur répertoire, deux filles de Brescia rendirent plus douce la convalescence de Bayard (1512) (2).

Le succès des chansons traitées dans les *frottole* est attesté par les écrivains. *Che fera la, che dira la* de Michael Pesenti (Antico, 1513, fol. 40) parvint jusqu'à Marguerite de Navarre, qui la traduisit dans la 19e nouvelle de son *Heptameron.* La *Dentelore* que Murner invite la fille de Luther à danser (*Von dem grossen lutherischen Narren,* 1522; v. 4237 dans l'éd. Balke) rappelle un sujet indiqué déjà (VIII, n° 45). Sabba da Castiglione comprend parmi les « gentilles chansonnettes de taverne » la *Ramacina* et *Fortuna di un gran tempo* (*Ricordi,* 1560, fol. 43). Ag. Ricchi ne désigne sans doute que le *tenor* vulgaire d'*Anderastu al monte* (*I tre tiranni,* 1529). Et c'est probablement la même simple mélodie que Pietro Aretino évoque dans *L'hipocrito* (IIIe acte, 3e sc.). Mais Aretino semble faire allusion au travail de Tromboncino, qu'il nomme tout après, quand il est question, dans le prologue d'*Il marescalco,* de *biscantare* la troisième strophe de *Si è debile il filo.* Au cinquième acte de la même pièce, Marchetto (Cara) est cité.

La vogue de certaines *frottole* paraît aussi dans le choix que publie en 1517 Andrea Antico (*Frottole intabulate da sonar organi*) (3). Dépouillées par Franciscus Bossinensis, ces petites œuvres sont enrichies ici par quelque effort d'ornementation.

(1) *Revue de Musicologie* (VI, 1922).

(2) V. *L'hist. de Bayart,* par le Loyal Serviteur, éd. Roman, 1878, p. 295.

(3) Il y a dans ce recueil quelques différences d'attributions avec les éditions vocales. Dans ces éditions aussi, il y a matière à confusion (A. Einstein, *Eine unbekannte Ausgabe eines Frottolen-Druckes,* dans les *Acta musicologica,* VIII, 1936, p. 154).

Si chétives qu'elles soient, les transcriptions de Franciscus Bossinensis ont cependant cet intérêt, qu'elles nous rapprochent de ce qu'était à la fin du xv^e s. le chant avec le luth, qu'aucun texte ne nous a conservé. La déclamation modulée, accompagnée discrètement, était admise sur la scène en Italie. Quand on joua l'*Orfeo* d'Ange Politien à Mantoue en 1471, le jeune Baccio Ugolini eut le rôle principal. Par son habileté à imaginer des poèmes de circonstance qu'il chantait *ad lyram*, il gagna la faveur de Laurent de Médicis, et finit par obtenir d'Alphonse II l'évêché de Gaëte († 1494). Aurelio et Raffaele Brandolini eurent le même double talent (1). A Ferrare, Pietro Bono ajoutait à sa renommée de luthiste en récitant mélodieusement des historiettes (2). Atalante, à qui Léonard de Vinci avait enseigné le luth, paraissait en 1490 le plus digne de remplacer Ugolini dans Orfeo. Un certain Cardiere (peut-être Jean Cordier de Bruges), était peu après considéré comme un excellent chanteur *sulla lira all'improvviso*. Benedetto Gareth (Chariteo) fut alors admiré pour sa manière de dire les vers de Virgile : *simplex* (*canendi*) *ratio... quae languidius modificata cadit*. Mais Serafino dall' Aquila l'emporta sans doute sur lui dans le même genre, par son intelligence à préparer l'alliance *verborum ac cantuum* (3). Né en 1466, Serafino avait appris l'art de musique à Naples, sous Guillaume Garnier. Ayant reconnu *che la forza dil recitare piu che dil comporre* était appréciée des princes et des dames, il s'y exerça, et bientôt ses œuvres furent répandues en toute l'Italie, non seulement par lui, mais par d'autres *cytharedi*. Il avait imité d'abord le Napolitain Andrea Coscia (4) qui chantait à Milan les vers de Gareth *nel liuto*. Il fut applaudi sur la scène, le luth à la main (1495) (5). En 1499, le marquis de Mantoue le priait de venir préparer la comédie, et la fête du carnaval qui « sans lui ne pourraient se faire » (6). Parmi les versificateurs capables d'associer des accords à leurs voix, étaient encore le prêtre organiste Philippo Lapaccino, de Flo-

(1) A. de la Fage, *Essais* cités, pp. 64-66.

(2) G. Bertoni, *L'Orlando furioso e la Rinascenza a Ferrara*, 1919, p. 242.

(3) *Mélanges... offerts à H. Hauvette*, 1934, p. 222.

(4) Vie de Serafino par Calmeta, publ. par M. Menghini (*Le rime di Serafino... dall' Aquila*, I, 1894, p. 1, p. 3 et p. 5). Le poète était chez le cardinal Ascanio Sforza en même temps que Josquin des Prez.

(5) A. d'Ancona (*Origini*, etc., II, 1891, p. 107).

(6) L. G. Pélissier, *Documents sur les relations de Louis XII, de Ludovic Sforza*, etc., 1894, p. 65.

rence (1), un modeleur de médailles aussi florentin, Adriano (1495) (2), Antonio Maria Terpandro, poète et bon luthiste, Antonio Tebaldeo, excellent improvisateur (3), Gasparo Visconti (1461-1499). Andrea Marone (1474-1527) semblait transporté, quand il préludait aux vers latins qu'il façonnait et modulait par inspiration soudaine. Le peintre Timoteo della Vite († 1523) avec sa *lira, cantava all'improviso con grazia straordinaria*. Jacopo di Sansecondo fut aussi un célèbre *cantore al liuto* (4).

Cette manière émouvante de relever l'accent de la poésie et d'en accroître la résonance ne fut pas seulement pratiquée par des artistes. Aux noces de Lucrèce Borgia, la marquise de Mantoue Isabelle chanta diverses *canzonette* avec le luth à la main (1502) (5). Bembo lui envoya en 1505 dix sonnets et deux *stramotti*, désirant que chacun de ses vers fût *recitato et cantato* par elle avec la suavité qu'il avait déjà éprouvée (6). Élisabeth d'Urbin avait tenté d'exprimer *Dulces exuviae* de Virgile, et Baldessar Castiglione la montre

Dum canit et querulum pollice tangit ebur (7)

Quelques indications musicales fournies dans le manuscrit d'églogues écrites par Pietro Corsi et représentées à Rome en 1509 aident à imaginer ce que devait être alors la mélopée dramatique (8).

Le lyrisme spontané, l'impatience de la règle scolastique règnent, aussi bien que dans la chanson, dans les cantiques en langue vulgaire, et dans les chants latins non liturgiques des Italiens. Il ne sera traité ici que des compositions recueillies au xv^e^ siècle et au commencement du xvi^e^. Elles ont, le plus souvent, le même caractère que la musique profane. La solennité des invocations apparaissait déjà dans les hommages aux princes, et la « gentillesse » de certaines formules tient sans doute au doux verbiage des improvisateurs. Les œuvres de polyphonie destinées au culte étaient cependant appréciées. La vertu purificatrice du

(1) D'Ancona, ouvr. cité, II, p. 359 (1482). Ce musicien vivait encore en 1504.
(2) Luzio et Renier, ouvr. cité, p. 84.
(3) L. Pastor, *Gesch. der Päpste*, IV[1], 1906, p. 447.
(4) *Mélanges... Hauvette*, 1934, p. 232.
(5) N. Cagnolo, *Relazione*, 1867, p. 56.
(6) V. Cian, *Pietro Bembo e Isabella d'Este Gonzaga* (*Giorn. stor. della lett. it.*, IX, 1887, p. 102).
(7) *Poesie volgari e latine*, 1760, p. 134 (cf. p. 95).
(8) Bibl. vaticane, ms. 3441. Cf. V. Cian (*Giorn. st. della lett. it.*, XI, 1888, p. 241).

plain chant même n'était pas méconnue. Vers 1443, Leon Battista Alberti avouait que les hymnes de l'Église le calmaient et que les répétitions, fastidieuses en toute autre cantilène, l'émouvaient jusqu'aux larmes quand il entendait implorer le secours de Dieu par le *Kyrie eleison* (1). Mais le commun des fidèles préférait peut-être à cette majesté rituelle la grâce familière des oraisons que de pieuses confréries modulaient par les rues. A Milan, les jeunes filles parcouraient la ville et les faubourgs en chantant, et recueillaient par là des aumônes qu'elles déposaient au trésor de la cathédrale. En 1437, ces offrandes furent détournées (2). Ces promenades devaient mêler des tons populaires aux litanies. Après un *Credo* de Dufay est ajoutée la prière *O Maria, noli flere*, sous les paroles de laquelle on a inscrit *La villanella non è bella*, qui en est la mélodie originale (3).

Et de quelles réminiscences fut animée Caterina de' Vigri quand elle entonna une *canzone* spirituelle peu avant sa mort (4) ? Les vers (*Anima benedetta*) en ont été publiés par Feo Belcari, avec permission de choisir entre deux mélodies, dont l'une n'est pas religieuse (5). De même, l'inspiration dévote de Laurent le Magnifique et de sa mère Lucrezia Tornabuoni ne semblait pas compromise quand leurs vers étaient adaptés aux motifs de chansons connues. Dans le recueil de Belcari, formé vers 1480, beaucoup de *Laude* ne vivent que par un emprunt au siècle. On y reprend *O rosa bella* versifiée par Giustiniani (p. 75). *Ai me' sospiri* (p. 86; v. plus haut, p. 157), *Morte o merzè* (p. 27), *O peregrina luce* (p. 43), etc... Le *tenor* d'autres cantiques appartient à des pièces qui reparaîtront dans les livres de *Frottole* ou à des chants de carnaval et à des *Canzoni a ballo*. Le succès des musiciens étrangers a induit aussi les chanteurs de *Laude* à les piller. Les textes flamands n'ont pas été épargnés (pp. 34 et 52), et les français ont été utilisés sans réserve. *Seigneur lyon, vous soyez bien venu* (ms. fr. 15123, fol. 28) devient *Signor Gesù, tu sia lo ben venuto* (p. 38). *Va-t-en, mon cuer* est choisi pour *Vanne, mio core* (p. 35). *Nessun piacere ho senza te, Gesù* (p. 33) est fondé sur *Mon seul plaisir* (6). *Pour prison*, *Accueilli m'a la belle*,

(1) *Della tranquillità dell' animo* (*Opere volgari*, éd. Bonucci, I, 1843, p. 9).
(2) *Annali della fabbrica del Duomo di Milano*, II, 1877, pp. 72-73.
(3) Vatielli, ouvr. cité, p. 12.
(4) Grassetti, *Vita*... citée, p. 85.
(5) *Laude spirituali*, éd. de 1863, p. 104.
(6) Droz et Piaget, *Le jardin de plaisance*, 1924, p. 112 et *passim* pour d'autres correspondances.

R.F. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Planche XV. — Venise (Saint-Georges des Esclavons). Vittore Carpaccio
(*Vie de Saint Georges;* fragment). - Cl. Anderson

J'ay pris amour, *Tout à part moi*, etc., changent ainsi d'objet. Quelques motets latins, de tour agréable, sont de même pourvus de paroles italiennes. *O gloriosa regina mundi*, attribuée à Jo. Touront (*D. T. Ö.*, VII, p. 219), se transforme en *O gloriosa regina del mondo* (p. 43). Il arrive même que les deux langues soient mélangées dans la même prière : *Alta regina, fonte d'ogni amor* se termine par *Virgo Maria, non est tibi similis* (Mont Cassin, ms. cité, p. 424). Les affiliés aux compagnies dévotes étaient en effet loin de renoncer au latin dans leurs exercices. Les *battuti* qui honoraient en langue vulgaire *uno fratello morto*, célébraient en latin la Vierge ou le Verbe incarné (*Libro da compagnia*, etc., Florence, février 1493; Bibl. nat., Rés., B 2912).

En divers manuscrits est conservée la musique où les méditations de ces saintes gens se réchauffaient. Un recueil achevé en 1502 (voyez plus haut, p. 157) contient un *Verbum caro* à trois voix (fol. 69), *Crucifixum in carne* (fol. 47), *Regina del cor mio* (fol. 17; Belcari, p. 8), *O gloriosa regina mundi* (fol. 33), etc. Écrits pour deux voix, *Ave, virgo mater Christi* (fol. 59) et *Ne la digna stella* (fol. 46) sont d'une extrême simplicité. En d'autres pièces, on est tenté de reconnaître des allusions aux enseignements de Savonarole. *In te, Domine, speravi* (fol. 18, œuvre de Josquin) fut pour lui le sujet d'une *Expositione* et le motet à quatre voix *Gratis accepistis* (fol. 51) nous rappelle les reproches du réformateur aux clercs qui trafiquaient des sacrements (1496). On sait quelle part avaient la musique et même la danse dans les réunions auxquelles il présidait. Il avait manié le luth dans sa jeunesse ; avant de quitter sa mère en 1475, il lui avait laissé pressentir, en jouant devant elle, qu'elle entendait le chant de l'adieu. Dans ses sermons, il ne condamne que l'excès de recherche dans l'art musical (*Prediche*... éd. Cognasso, I, 1930, pp. 99, 114, etc.). Sa *Lauda* au crucifix était destinée aux accords de trois voix (*Poesie*, éd. Audin de Rians, 1847, p. 32). Quand il prêchait à *Santa Maria del Fiore*, les enfants chantaient, et l'assemblée écoutait avec un recueillement mêlé de plaisir les *dolci lalde* (1).

Par leur harmonie facile, les *Laude* furent accessibles à tous. Lo Spagna en inscrivit une très distinctement dans un de ses tableaux conservé à Pérouse (2). Dans son *Saint-Jérôme*, achevé vers 1505, Vittore Car-

(1) *Prediche*... de Savonarole, éd. de 1513, fol. 77 (1496); cf. fol. 161. — *Diario fiorentino* cité, pp. 124 et 126).

(2) Edw. Dent, *The laudi spirituali*, etc... (*Proceedings of the musical association*, 1917, p. 66). — Le même peintre a dessiné de la musique dans sa *Sainte Cécile*, fresque de Trevi.

paccio a étalé des feuillets où sont tracées avec grand soin les notes de deux compositions, l'une à trois, l'autre à quatre voix. Bien que les paroles soient négligées, il est probable d'après la facture que ce sont aussi des *Laude*.

Quand Petrucci entreprit de publier des *Laude* vers 1506 (?), il était donc sûr d'attirer les acheteurs. Son premier livre n'est connu que par une réédition de 1508. Innocentius Dammonis y a réuni des œuvres qui lui furent inspirées par « une ardeur soudaine ». Le nom de Dammonis paraît aussi dans le second livre (Venise, janvier 1507). Mais d'autres musiciens connus ont contribué à enrichir ce recueil. Tromboncino y pratique un contrepoint mobile où des suites de quartes entre l'alto et le ténor sont introduites par syncope, et entretiennent une harmonie trouble quand le texte évoque la douleur (pp. 2 et 18). Cara y renouvelle aussi l'élan de sa mélodie (p. 28) (1).

(1) K. Jeppesen, *Die mehrstimmige italienische Laude um* 1500, 1935 Les 98 pages d'introduction et de commentaires contiennent un excellent exposé de la question, et des remarques nombreuses et pénétrantes sur la technique et le style de la musique italienne à la fin du xv[e] siècle.

CHAPITRE V

JOSQUIN DES PREZ. — OBRECHT. — ISAAC.

Aucun document précis n'a encore indiqué où et quand Josquin des Prez naquit. Comme il est cité par Guillaume Cretin parmi ceux qu'il invite à pleurer Ockeghem, leur « maistre et bon père », on a supposé qu'il avait été formé par le fameux compositeur. D'autre part, Loyset Compère le nomme, dans une prière à la Vierge, avec Dufay, Hemart, Georget de Brelles et Dussart qui séjournèrent à Cambrai (1). Il faut se contenter d'admettre qu'il reçut, directement ou indirectement, les enseignements de Dufay, et d'Ockeghem. Son œuvre le révèle. Il fut, paraît-il, enfant de chœur en la cathédrale de Saint-Quentin (2). En juillet 1474, il servait le duc de Milan, Galeazzo Maria Sforza. Le premier octobre de l'année suivante, il fut chargé d'écrire un livre de musique pour la chapelle du prince. Il était l'un des trente-trois auxquels le duc destinait des robes de couleur fleur de pêcher, ou bleu turquin ou verdâtre (3). Il appartint ensuite au cardinal Ascanio Sforza, frère de Ludovic le More, Il devint alors l'ami du poète Serafino dall'Aquila qui avait appris la musique de Guillaume Garnier, et chantait admirablement avec le luth. Serafino semble vouloir le consoler :

Iusquin, non dir che'l ciel sia crudo et empio
Che te adornò de si sublime ingegno... (4).

Josquin avait-il à se plaindre de son maître ? Ascanio aurait compromis sa renommée de prince magnifique, s'il n'avait pas affecté d'aimer la musique. Il avait de la curiosité pour les nouveautés instrumentales

(1) *D. T. O.*, VII, 1900, pl. VIII et p. 119.

(2) Claude Hemeré, *Tabella chronologica decanorum... ecclesiae sancti Quintini*, 1633, p. 161. — *Augusta Viromanduorum*, du même, 1643, p. 342.

(3) *Archivio storico lombardo*, V, 1878, p. 256. Il servait encore à Milan en 1479, et reçut la permission de faire un pèlerinage de 3 mois à Saint-Antoine de Vienne, en Dauphiné (Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, dans l'*Arch. stor. lomb.*, XIV, 1887, p. 527).

(4) *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall' Aquila*, publ. par Mario Menghini, I, 1894, p. 112.

(v. plus haut, p. 141). Deux joueurs de luth, l'Allemand Enriçus et le vieil Espagnol Bachieca se firent écouter de lui (1). Le prêtre Florenzio lui dédia un traité dont le manuscrit est conservé (2). Mais Serafino dall' Aquila raille la passion du cardinal pour la chasse, et laisse deviner que la sonnerie des cors et le *Hau hau* des chiens formaient pour le prélat le concert le plus agréable et, surtout, le plus généreusement payé. Ascanio qui donnait cent ducats pour un perroquet capable de réciter le *Credo* sans se tromper (3), aurait été moins libéral pour ses artistes. Il n'est pas prouvé cependant qu'une poésie anonyme ait été inspirée par la détresse des serviteurs que ce Sforza ne récompensait qu'en paroles : *Lassa far a mi... Non ti curare.* Mais ces vers se terminent par une allusion à la musique :

Questo lassa far a mi
Non contenta gli amatori;
Di dir : lassa far a mi
Son le note di cantori...
Dicon la, re, fa, sol, mi (4).

Et ce *lassa far a mi,* fut justement pris par Josquin comme sujet (*La, sol, fa, re, mi*) d'une messe que Glareanus assure avoir été composée pour railler un grand qui croyait apaiser toutes les requêtes, et les mieux justifiées par un « laissez-moi faire » sans résultat. Ne serait-ce pas la réplique habituelle d'Ascanio ? Josquin était encore de sa maison quand il se lamente, dans *In te, Domine, speravi, per trovar pietà,* etc..., d'avoir travaillé en vain. C'est encore sous le même maître qu'il se prit à chanter à l'imitation du grillon, qui passait alors pour se repaître de vent (5).

De 1486 à 1494, avec interruption de quelques mois, Josquin fut chantre du pape. Il est donc possible que le Josquin payé à la cour de Lorraine au printemps et pendant l'été de 1493 soit Josquin des Prez (M. et. Mos., B 991, fol. 41 et 53). Une lacune dans les archives pontificales empêche de savoir quand il quitta Rome. Dans les actes qui se re-

(1) Pietro Giannetti, *Libellus carminum* (cf. Giuseppe de Luca dans l'*Arch. st. lomb.*, LIV, 1927, pp. 101 et 111).

(2) Francesco Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, 1913, p. 472.

(3) *Ibid.*, p. 742.

(4) Menghini, éd. citée, p. 38.

(5) *In te Domine* a été publié par Barbieri (*Cancionero musical*, 1890, p. 311). — *El grillo è buon cantore*, recueilli aussi dans les *Frottole* de Petrucci, a été réédité (A. Schering, *Gesch. der Musik in Beispielen*, 1931).

trouvent depuis 1501, il n'est plus mentionné. Pendant quelque temps il avait été à la solde d'Hercule, duc de Ferrare. Isaac avait souhaité aussi d'être engagé par ce prince. Il lui avait été recommandé de préférence à Josquin, parce qu'il était plus aimable avec ses confrères, et capable de fournir souvent des « choses nouvelles ». Josquin, à la vérité, composait mieux, mais quand cela lui plaisait, et non quand on le voulait. De plus, il réclamait 200 ducats de provision, tandis que 120 suffisaient à Isaac (1). D'après Folengo, le *Miserere* de Josquin aurait été fait à la demande d'Hercule. Une de ses messes a pour titre *Hercules, dux Ferrariae*. En 1499, il était cité comme appartenant à ce souverain (2). En 1501, l'envoyé d'Hercule en France écrivit de Blois qu'il l'avait rencontré allant recruter des chantres en Flandre (3). En 1503, Verbonnet (Ghizelin) le ramenait de France au duc (4).

On n'a pas encore pu déterminer quand Josquin vécut près du roi de France. Glareanus rapporte que le motet *Memor esto verbi tui* devait rappeler à Louis XII qu'une prébende annoncée par lui tardait trop. *Vive le roy*, pièce d'étrennes, est sans doute un compliment de solliciteur. Mais il mit aussi en musique « Adieu mes amours... adieu je vous dis; je suis en souci de quoi je vivrai... je n'ai plus d'argent. Vivrai-je du vent, si l'argent du roi ne vient plus souvent ? ». Il semble pourtant que Josquin approchait assez aisément Louis XII pour obtenir de lui gages et gratifications. Il passe pour avoir façonné la seule chanson où le roi incapable de chanter, eût pu faire sa partie. Glareanus nous l'a transmise, en désignant par *vox regis* une suite de notes répétées sans aucune modulation.

Le compositeur paraît encore pleurer sur lui-même dans *Fortune d'estrange plummaige* où le *bassus* psalmodie, et en descendant d'un degré à chaque verset, *Pauper sum ego et in laboribus a juventute mea*, etc... Mais il ne faut pas attribuer trop d'importance à ces lamentations, et s'imaginer que Josquin a souffert par l'amour et la pauvreté aussi durement qu'il l'a répété. Ses plaintes n'ont d'ailleurs rien de spontané. La musique par laquelle il les exhale est trop habilement construite. C'est beaucoup moins l'histoire de ses aventures qu'il présente en ses

(1) Vander Straeten, ouvr. cité, VI, 1882, p. 87. Le document n'est pas daté.

(2) Valdrighi, *Cappelle, concerti e musiche di casa d'Este* (*Atti e mem. delle RR. dep. di st. patr. per le prov. moden.*, etc., 1884, p. 422).

(3) G. Bertoni, *L'Orlando furioso e la rinascenza a Ferrara*, 1919, p. 243.

(4) A. Bertolotti, *Musici alla corte dei Gonzaga*, 1890, p. 25.

chansons, qu'une collection de problèmes de contrepoint, traités sous une forme brève. Il ne cherche qu'à triompher par la technique, dans ces œuvres sur l'esprit desquelles les paroles pourraient abuser. Il y a des canons dans *A l'heure que je vous*, dans *A l'ombre d'un buissonnet*, dans *Une musque de Biscaye*. Même quand il ne calcule pas avec anxiété, il garde une certaine raideur. Occupé à bien régler la machine, il craindrait d'en être distrait par le sentiment. Ce souci est manifeste dans *Cela sans plus*, et dans *La plus des plus*. Le style est tendu dans *Comment peut avoir joye*. Si toutes les voix ne sont point soumises à une sévère symétrie de contrepoint, l'une d'elles du moins répète, jusqu'à épuisement de la progression modale, un motif obstiné. Ce procédé a déjà été remarqué dans la basse de *Fortune d'estrange plummaige*. La basse d'*O Venus bant* qui va du ré du ténor au fa de l'octave inférieure est formée de périodes scrupuleusement redites. La basse de *Basiez moi* se développe aussi par des figures semblables. Une autre série de pièces profanes offre plutôt des témoignages de science librement utilisée que d'efforts poursuivis avec trop d'attention. *La Bernardina* de Josquin, si exactement proportionnée qu'elle fût, annonçait déjà que l'auteur avait de l'ampleur dans le dessein et se sentait capable de bien enchaîner ses phrases, sans être obligé de les forger toutes sur le même modèle.

Dans un motet d'abord à deux voix, Josquin traite les motifs de l'*Ave verum* avec une assez grande liberté quant à la lettre, mais avec beaucoup de ferveur religieuse. Pour *Vere passum*, la basse ajoute des vocalises étendues aux invocations dialoguées des voix élevées. La diversité, dans les derniers épisodes, provient aussi de l'usage alternatif de l'écriture à deux et à trois voix. C'est dans les *Motetti de Passione*, etc... édités en 1503 par Petrucci que cette œuvre a été conservée tout entière. Elle y parut avec d'autres pièces où Josquin supplie ou célèbre le Christ sacrifié pour racheter les hommes. Une oraison divisée en cinq strophes est adressée au rédempteur avec une musique à quatre parties qu'auraient pu chanter les clercs de matines aux églises où le compositeur dut faire ses premiers essais. Les notes les plus élevées n'y dépassent jamais le si bémol. Ces chœurs ont la simplicité de l'adoration la plus humble. En général, ils ne sont formés que d'accords prolongés où la prière se gonfle peu à peu, et puis expire. Quelquefois cependant, l'un des fidèles semble s'élever au-dessus de ses frères prosternés pour crier vers Dieu : dans *O Domine Jesu Christe, adoro te in cruce vulneratum*, un appel jaillit par intervalle d'octave. Mais la plainte la plus émouvante est celle où se con-

fondent les accents de tous les choristes. Ils participent à la gradation par laquelle l'alto implore Jésus-Christ suspendu à la croix, afin d'être préservé de l'ange qui frappe, et chaque ligne de la quadruple imploration pourrait être isolée sans perdre en vertu expressive. De même, la série de motifs ascendants qui est jointe aux mots *quam propter me* — *sustinuisti* — *in cruce* est doublement présentée par les voix supérieures.

Le culte de Jésus crucifié a encore inspiré *Ave, Christe immolate* où les phrases de salutation, qui sont alourdies par le respect contrastent avec les passages où, sous un contrepoint cursif, Josquin propose les raisons de se prosterner devant le rédempteur, *Hostia vera*, « principe du salut » sanctifié par la douleur, maître de la paix et de la béatitude.

Dans le recueil de 1503, le motet *Tu solus qui facis mirabilia* est grave aussi et tout uni. Après quelques phrases massives, les voix se partagent en deux groupes; *ad te solum confugimus*, disent le ténor et la basse ; *in te solum confidimus*, répondent le soprano et l'alto, et les quatre chanteurs assurent presque en parlant qu'ils n'adoreront que Jésus-Christ. Les dernières effusions de cette prière alternée s'écoulent de même, d'abord par des sixtes graves, puis en un faux-bourdon des trois parties supérieures. Et les notes finales se figent en accords solennels où le nom du « roi bénin » est proclamé comme par les hérauts de son cortège. Deux groupes de voix se répondent aussi dans *In amara crucis ara* et dans *Christum ducem*. Par un procédé analogue, Josquin divise le chœur, quand il oppose aux paroles latines *Nobis esset fallacia* et *magna esset stultitia*, la mélodie et les mots de la chanson *D'ung aultre amer :* serment d'amour pour Dieu dont l'étrangeté même prouve qu'il est sincère. Le mélange du profane et du sacré se remarque encore dans le *Vexilla regis* qui est considéré comme une des œuvres les plus anciennes de Josquin. *D'ung aultre amer* s'y accorde aussi avec le chant liturgique, et *De tous biens pleine* y est en outre associé. *Magnus es tu, Domine*, libre de toute allusion profane, est d'une dévotion aussi soutenue que *Tu solus* ou que les hommages au Christ immolé.

Si le sentiment est profond dans ces manifestations de la gratitude et de la confiance, c'est surtout de majesté que sont empreints les motets empruntés à la narration évangélique, *In principio erat Verbum*, et *Liber generationis Jesu Christi*. Dans le premier, se distinguent encore les inflexions de la récitation rituelle, mais c'est avec les lenteurs de la contemplation que l'on y chante *Et Verbum caro factum est*. Dans le second, la longue lecture est ornée de vocalises, et les plus riches illustrent

les noms dont les syllabes sont déjà les plus retentissantes. Il fallait d'ailleurs un génie inventif singulièrement fécond pour soutenir en musique une telle énumération.

Les appels de la Chananéenne *O Jesu, fili David* auraient plus de vie s'ils n'étaient disposés en canon, mais ce motet cité par Glareanus est un emprunt à la chanson *Comment avoir joye*. Quelques textes de l'ancien testament sont, au contraire, traités avec beaucoup de sens dramatique. Glareanus a tenté de justifier les disparates du motet à quatre épisodes *Planxit autem David*. Il reconnaît qu'en écoutant l'exorde, beaucoup diront que de la montagne en travail naîtra un souriceau. Mais, c'est qu'ils n'aperçoivent pas combien dans tout le chant est imitée avec justesse cette lamentation confuse d'un homme en pleurs : plainte commençant souvent par des cris, puis aussi faible qu'un murmure, et traversée de nouvelles clameurs, dans les retours de l'émotion. Cette intention d'imiter la nature se découvrirait aussi bien dans *Absolon, fili mi*, où les gémissements de David s'élèvent avec des éclats déchirants, ou s'épuisent en balbutiements troubles. La tristesse, l'amertume, les tentations ou l'empire du désespoir, assombrissent quelques motets tirés des psaumes. Si bref, *Tribulatio et angustiae* suffit à représenter l'état d'anxiété que le *De profundis*, écrit pour des voix graves, entretient longuement. La crainte de la vengeance divine '(*Domine, ne in furore*), les engagements pris envers Dieu pour obtenir son secours (*Deus, in nomine tuo salvum me fac*), sont traduits aussi avec intelligence et dévotion. Par quelques motifs descriptifs, Josquin évite la monotonie, en ses poèmes de la langueur chrétienne associée aux terreurs bibliques. Quelques passages de ces œuvres, qu'il est facile de lire tout entières, montreront assez combien l'inquiétude religieuse du musicien l'a stimulé, quand il les méditait.

Rien n'est plus limpide, au contraire, qu'*Ecce tu pulchra es*, inspiré par le *Cantique des Cantiques*, où Josquin met tant de candeur dans l'aveu *quia amore langueo*. Les motets à la Vierge sont du même coloris transparent et de la même tendresse. Un *Ave Maria* reçoit de la mélodie grégorienne la jolie phrase par laquelle, tour à tour, le soprano et le ténor redisent la salutation angélique. Des acclamations supplémentaires sont jointes aux paroles communément récitées. Elles surgissent en accords nets, ou même sont prononcées en canon, comme dans une litanie où deux confréries se disputeraient les invocations les plus efficaces.

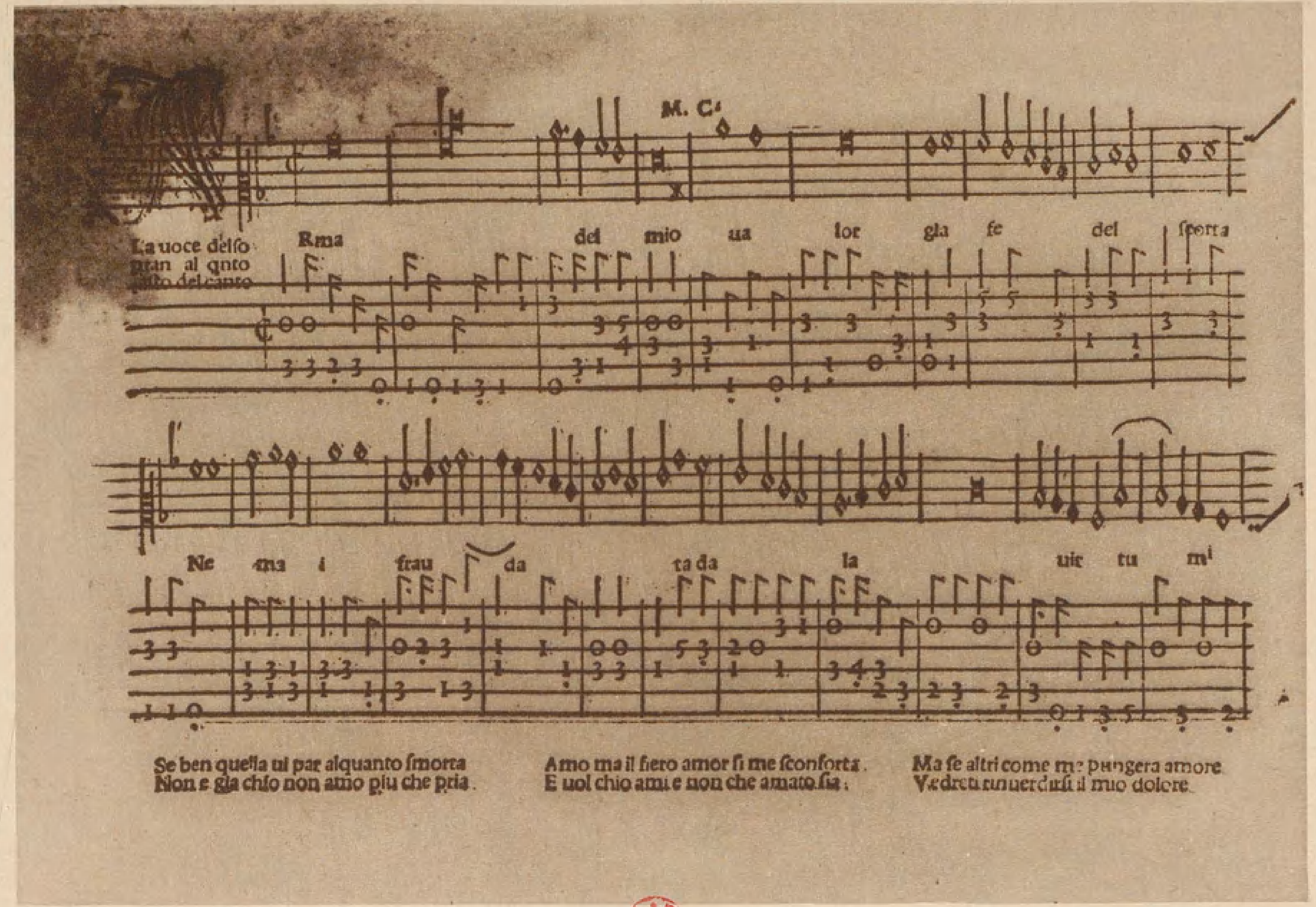


Planche XVI. — Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati* etc., 1509. Composition de M. Cara.
Cl. H. Laurens

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

Dans les compositions à cinq voix, plusieurs aussi ont été dédiées à la mère de Jésus. Mais elles sont à la fois plus majestueuses et plus austères. Seul, dans *O virgo genitrix*, l'alto est écrit avec cette richesse de mélodie qui est si commune dans les motets à quatre voix : et encore cette effusion risque-t-elle de se tarir dans l'accomplissement d'un canon entre les deux ténors. L'*Inviolata*, dont le chant original se prête si bien à la symétrie du contrepoint, est accompagné de gammes descendantes, parfois doublées, qui sont répétées avec une exactitude un peu archaïque. Par leur duo (*nostra ut pura*), le ténor et la basse détendent un peu cette raideur, et des accords où conspire le souffle même du chant grégorien soutiennent vers la fin l'invocation *O rex Christe*. Comme dans le *Liber generationis* à 4 voix, l'alto est actif et orné dans *O virgo genitrix*, pièce divisée en trois grandes périodes. En chacune, la même musique est deux fois chantée, appliquée à des paroles différentes. *Salve, regina* et *Virgo salutifera*, etc., sont encore parmi les motets à 5 voix où Josquin célèbre la Vierge. Aucune de ces compositions n'est dépourvue de quelque mérite particulier, mais le *Stabat mater* est sans doute l'œuvre la plus remarquable de toute cette catégorie. Le *tenor* de la chanson *Comme femme* (*desconfortée*) y est employé. Allusion profane plus facilement intelligible dans le texte que reconnaissable dans le chant, car les notes de la mélodie fondamentale, prolongées, se perdent sous les cantilènes que les autres voix animent. Ici, d'ailleurs, le discours du soprano fait souvent oublier tout le reste. Presque entièrement privée de vocalises, étrange par excès de simplicité, saccadée parfois comme une récitation, cette musique tient de la litanie et annonce la déclamation dramatique.

Une autre plainte à cinq voix est analogue au *Stabat* par le plan et par l'intention. Mais c'est le *tenor* qui chante en latin, tandis que les autres voix modulent en langue vulgaire. Comme c'est un cantique funèbre à la mémoire d'un musicien d'église, il semble excusable de citer, parmi les motets, cette lamentation sur la mort d'Ockeghem, où Brumel, Pierchon (de la Rue) et Compère sont invités à s'accoutrer d'habits de deuil, et à pleurer « grosses larmes d'œil ». Ockeghem avait prié pour Binchois en joignant le *Pie Jesu* à l'éloge du trépassé (1). Ici, le *Requiem aeternam* assure la construction, et le soprano l'embellit.

Dans le *Miserere* à 5 voix, c'est un procédé de Busnois que Josquin

(1) Voyez plus haut, p. 102.

renouvelle. De même qu'*In hydraulis* de ce maître était porté par un *pes ascendus*, puis *descendens* (1), ainsi l'uniforme psalmodie des premiers mots soutient-elle tout le motet, répétée d'abord par gradation montante, puis redite toujours plus bas, jusqu'à s'éteindre dans le murmure des dernières prophéties. Un procédé ancien d'architecture devient ainsi ressource pathétique.

D'autres psaumes ont été aussi interprétés à 5 voix par Josquin des Prez. Pour rendre sensible le *crescite et multiplicamini*, en *Domine, Dominus noster*, il distribue au ténor les mêmes notes que la basse a lentement énoncées, mais elles se suivent selon un mouvement plus rapide, et ce calcul des proportions ne gêne en rien l'expansion mélodique. Dans le *Cantate canticum novum*, il se montre le subtil ouvrier d'un « nouvel hymne », et il triomphe dans son invention par le mélange des rythmes, par l'éclat des harmonies, et surtout par cette liberté avec laquelle il semble procéder en créateur.

A mesure que l'on aborde les motets où il accroît le nombre des voix, sont prodigués les témoignages de sa force d'imaginer et de son pouvoir de bâtir. Que le souci de gouverner six parties dans le *Benedicta es tu* ne l'accable point, la grâce des lignes qu'il y dessine le prouve déjà. Il ne les a point simplifiées ou ralenties pour les nouer ensemble plus aisément, et il paraît avoir à les diriger moins de peine que de joie, quand il prévoit leurs rencontres, leurs séparations et leurs retours. Même dans les motets les plus simples, nous l'avons vu, il divisait ses chanteurs avec tant d'adresse, qu'il donnait parfois l'illusion d'opposer deux chœurs l'un à l'autre.

Dans *O virgo prudentissima*, un canon à 2 voix est dissimulé dans le colloque des autres qui tantôt l'accompagnent et tantôt y répondent par écho. De même, dans *Sicut Deus dilexit mundum* et dans *Christus mortuus est*, qui forment un tout, est énoncée une *fuga in diapente* à 2 voix d'après le chant rituel *Circumdederunt me dolores mortis*. Deux lignes mélodieuses seulement échappent dans *In nomine Jesu*, à l'obligation du parallélisme qu'observent le deuxième soprano avec le ténor et la première avec la deuxième basse. Et le premier soprano plane si librement sur cet industrieux concert, l'alto y vocalise avec tant d'ampleur, qu'un tel effort de réflexion reste inaperçu. Tant de travail serait

(1) Voyez plus haut, p. 115.

inutile, si l'on ne savait que les fleurs les plus rares de la musique ne s'épanouissent, bien souvent, que sur le treillage du contrepoint.

Au plain chant *Et ecce terrae motus* sont reliées les cinq autres parties d'*In illo tempore stetit Jesus*, et leurs ondulations y alternent si justement, que la masse de ce chœur paraît immobilisée dans la majesté. Mais cette immobilité est comme celle d'un être vivant qui palpite sous des impulsions contraires, mais ne cède à aucune. Tour à tour, les deux soprani reprennent le ré qui ne cesse pas de vibrer au-dessus de la composition, pendant plus de 20 *tactus*. Cette note vacillante fait penser à la flamme du cierge pascal, symbole de Jésus debout au milieu des siens. Tandis que se développe cette méditation sur les évangiles (Luc, XXIV, 36-41 et Matthieu, XXVIII, 2) le flot de musique s'écoule en vagues plus distinctes et plus violentes. Mais la parole de Jésus en calme le tumulte; dès qu'il se laisse reconnaître à ses disciples, une certaine tendresse pénètre en cette œuvre où ne règne d'abord que le surnaturel. La magnificence même de la péroraison redevient humaine. Après la stupeur devant le miracle, le fidèle y reçoit le message de paix.

Pour huit voix, Josquin des Prez a composé *Tulerunt dominum meum* et on lui attribue aussi *Lugebat David*, où comme en d'autres motets déjà cités, se distinguent les prémisses de l'écriture à deux chœurs. En son *Qui habitat in adjutorio altissimi* enfin, il arrive à superposer 24 parties par un sextuple canon.

Parmi les nombreuses messes de Josquin des Prez, 5 ont été publiées en 1502 par Petrucci, 6 dans un second livre (1505) et 6 encore en 1514 (*Liber tertius*). D'autres ont paru à Nuremberg en 1539 et plusieurs sont restées difficilement accessibles jusqu'à présent. On pourrait les classer d'après les sujets que le compositeur y traite. Les unes sont édifiées sur des thèmes qu'il a choisis comme par gageure, pour montrer qu'il savait convertir en musique n'importe quelle suite de notes, ou qu'il pouvait triompher des problèmes les plus épineux. D'autres sont fondées sur des chansons. Il s'est ingénié enfin à en développer quelques-unes d'après les mélodies liturgiques. Mais la facture est la même dans ces trois groupes. Il y compose généralement à quatre parties. Dans ces longues œuvres, il lui fallut du reste user de toutes ses ressources. Tantôt il s'adresse aux musiciens, ou travaille pour lui-même, tantôt il prend soin d'énoncer les paroles avec autant de clarté que l'Église le prescrit, tantôt il prie et veut faire prier. Il n'oublie pas, enfin, ce qui

plaît aux chantres habiles et à ceux qui les paient. Ainsi, ces messes fournissent-elles non seulement des témoignages de sa piété, de son talent et de son goût, mais du goût et du talent de ses contemporains, tout cela dirigé par la coutume religieuse. Deux messes de Josquin ont des sujets formés par un jeu de solmisation : *La, sol, fa, re, mi* qui nous rappelle sans doute le séjour chez le cardinal Ascanio Sforza et *Hercules, dux Ferrariae* que le titre et le sujet dédient au duc Ercole. Dans la première, le thème déterminé par le hasard d'une parodie (*Lascia fare mi*) (1) est, par une étrange rencontre, mélancolique et suave. Toute l'œuvre est ainsi pénétrée d'un caractère de tendresse et de résignation. Les cinq notes imposées par l'allitération y retentissent obstinément, et cependant la répétition n'en n'est point fastidieuse. Josquin observe strictement les termes, mais il en démêle avec finesse les acceptions diverses. Il choisit le moment d'obéir, et soumet la règle même à des conditions qu'il imagine. Si elle subsiste intacte, le vêtement changeant de l'harmonie la déguise. Par le rythme, le serviteur narquois déjoue les exigences de cette loi sous laquelle il s'est abrité. Il se la fait lire avec solennité, comme par un héraut d'armes, ou bredouiller comme par le plus chétif des clercs. Et encore, c'est lui qui désigne ceux qui articuleront la sentence. Au commencement du *Kyrie*, le ténor qui la rappellera si souvent est suppléé par le soprano. La basse et l'alto sont admis aussi à la déclarer. Mais, par quelque voix, ou sous quelque apparence qu'il soit proclamé, le décret ne risque jamais d'être oublié. Si dans le *Benedictus* la basse et le soprano dialoguent d'abord sur un tout autre sujet, on aperçoit bientôt que ce discours prélude au commentaire du précepte essentiel. De même, le trio d'*In nomine* commence par un canon entre l'alto et le soprano, se développe après l'entrée de la basse par des imitations continues, et les éléments de ce travail sont étrangers au motif sempiternel; mais, vers la fin, le soprano le redit trois fois, il en marque l'importance par des syncopes et l'abandonne à l'alto qui sur les mêmes degrés le reprend quatre fois encore. Dans le duo du deuxième *Agnus*, l'alto n'offre pas d'autres répliques, lentes et puis un peu plus vives, aux phrases entrecoupées que le soprano laisse tomber, avant d'affirmer le mode par une gamme entreprise par petits fragments et enfin déroulée tout entière. Au commencement de l'*Osanna*,

(1) V. plus haut, p. 172. Cette messe est publiée dans l'éd. des œuvres complètes, 1926.

le thème passe par les différentes voix, avant de se fixer au ténor. La basse y ajoute comme un tintement de cloches, et l'accompagnement entoure d'une triple chaîne régulière les cinq notes immuables.

Dans le *Gloria* et dans le *Credo*, le soprano propose aux autres voix qui les acceptent des allusions à la mélodie phrygienne liturgique, tandis que le ténor rabâche l'apaisante maxime d'Ascanio.

Plus rigide est le *tenor* de la messe *Hercules, dux Ferrarie*, que Josquin a cherché dans les voyelles du titre : ré, ut, ré, ut, ré, fa, mi, ré. Il est traité avec un grand souci de symétrie. Le prince passait pour bien connaître la science de l'architecture (1). Est-ce pour le flatter que le musicien mesure si exactement les lignes de ses mélodies ? Ou bien est-ce pour mieux séduire l'homme de guerre qu'il rythme ses contre-sujets comme des chants de soldats ? Et n'est-ce pas le fracas des chariots traînés sur des chemins raboteux qui retentit dans le dernier *Kyrie ?* Hercule qui ordonnait de fondre les cloches pour avoir plus de bombardes (1482) (2), aurait été bien loué par un artiste auquel il est permis de prêter de telles intentions militaires. Et un chef d'armée aurait approuvé la précision des courtes ripostes, les conversions de la manœuvre (*Domine Deus*), les escalades opiniâtres (*Christe;Tu solus*), les attaques renouvelées (*Sanctus*). Et c'est avec un élan d'assaut que s'élèvent dans l'*Osanna* l'alto et le soprano suivis, comme par une troupe pesamment armée, du ténor et de la basse : et ces renforts s'installent de plus en plus haut sur les positions gagnées.

L'obligation de répéter au ténor toutes les phrases du soprano ne prive pas de grâce la messe *Ad fugam*. Si l'épisode le plus agréable en est sans doute le *Benedictus*, traité librement en trio, on y rencontre aussi de charmantes mélodies dans le *Credo* (v. le soprano, *qui propter; descendit*) et dans le 2e *Agnus*.

Dans la messe *Sine nomine*, le souci de préparer des canons à l'octave, à la quinte, à la quarte, à la seconde, menace aussi de dessécher la composition. Mais c'est un triomphe pour le calculateur d'annoncer que le ténor, excepté dans le *Credo* n'a point de rôle particulier puisque, pour le *Kyrie* et le 3e *Agnus*, il progresse à l'écho du soprano, lit le *Gloria*, l'*Osanna* et le 1er *Agnus* sur le feuillet de la basse, et suit l'alto pour le *Sanctus*. Cependant, la qualité des motifs rend la vie à cette série

(1) G. Gruyer, *L'art ferrarais*, etc., I, 1897, p. 105 (cf. p. 77).
(2) *Diario ferrarese* (Muratori, *Rerum ital. script.*, XXIV, 1738, col. 257).

d'équations. La supplication est émouvante dans le 1er *Kyrie*. Le canon en duo « ung ton plus bas » du 2e *Agnus* s'écoule avec une surprenante facilité. Dans *Et incarnatus*, le redoublement de la mélodie rituelle est dissimulé dans une suite d'accords solennels.

La messe de *L'omme armé super voces musicales* montre dès le commencement du 1er livre (1502) ce que Josquin entend par une messe écrite sur une chanson. Il ne demande au motif profane qu'un principe d'unité facile à reconnaître, même s'il en transforme quelque peu l'énoncé. Car, en chaque scène de cette action liturgique, il change le sujet de mode et c'en est l'application successive aux six gammes différentes qu'indique le titre « sur les notes musicales ». Dans le *Kyrie*, le *cantus firmus* est en *ut*, il commence sur le *ré* dans le *Gloria*, sur le *mi* dans le *Credo*, sur le *fa* dans le *Sanctus*, et la série de l'hexachorde est complétée dans *l'Agnus* par les tons qui s'élèvent sur le *sol* et sur le *la* de l'échelle grégorienne. Cette diversité modale n'apparaît que dans le thème. La messe entière est du premier ton (*ré*) et le ténor, au lieu d'en régir l'évolution selon la coutume, s'y insinue quand les voix subalternes l'ont déjà déterminée. Avant qu'elles la confirment par la cadence finale, il disparaît, excepté dans le dernier *Agnus* où il conclut sur le *la* qui est la quinte de l'accord constitué par le chœur.

A cette cause générale de diversité qui établit une contradiction perpétuelle et variable entre le *tenor* et l'accompagnement, les différences de style ajoutent encore. Quelle que soit la pauvreté du sujet, les transpositions, les changements de rythme ou de registre, et les inversions le raniment. Dans le *Gloria* (*qui tollis*), dans le *Credo*, le motif *cancrizat*, c'est-à-dire procède par marche rétrograde. Au contraire, pour qu'il soit mieux étalé, le soprano en soutient longuement chaque note dans le dernier *Agnus;* il crie sans faiblir (*clama ne cesses*). Josquin peut se contenter d'un nonchalant faux-bourdon (*bonae voluntatis*); il se plaît à régler par un jeu facile les ondulations parallèles de la basse et du soprano (*Deus pater; Jesu Christe*, etc.), et il assure sans peine l'équilibre de l'assemblage sur un fond mouvant de gammes ascendantes (*et expecto*). Mais il façonne aussi avec patience la marqueterie des imitations (*Domine, fili*) et il s'astreint à un labeur sévère pour instituer les 3 canons à deux voix de mesure différente du *Benedictus* et le canon du 2e *Agnus*, où le *cantus*, l'*altus* et le *bassus*, partis ensemble, parcourent le même chemin (*tria in unum*), mais chacun selon son propre mouvement.

Dans la messe *Fortuna desperata*, c'est en s'ingéniant à remanier une

chanson anonyme que Josquin développe son propre travail. Copiée dans un manuscrit (Bibl. nat., fr. nouv. acq. 4379, fol. 41), elle a été publiée par Petrucci dans les *Canti cento cinquanta* (fol. 127). Dans le même recueil (fol. 69), Jo. Pinarol en convertit le soprano en partie de basse. Chez Joh. Martini, le même *superius* est employé, mais en sa place. Comme ces deux musiciens, Josquin dérange les éléments de la pièce qu'il amplifie. A la vérité, il en admet le *tenor* dans le *Kyrie* et le *Gloria*. Mais, dans le *Credo*, c'est à la voix supérieure de la chanson qu'il assujettit son contrepoint, en une série de grandes strophes. Et d'abord, il présente le sujet choisi en doublant la valeur de chaque note (*Crescat in duplum*); il la diminue de moitié dans l'épisode suivant, et il termine par une reprise à trois temps de la mélodie. Dans le *Sanctus*, la basse de la chanson montée à la quinte devient *altus*, et le même emprunt se renouvelle dans l'*Osanna*, mais avec réduction des valeurs à la demie (*Decrescit conscendens in diapente*). Le *superius* de l'original reparaît dans le 1^er^ *Agnus* à la basse, et méconnaissable, retourné, transposé, prolongé :

In gradus undenos descendant multiplicantes
Consimilique modo crescant antipodes uno.

Enfin, l'*altus* de la chanson est pris pour basse du second *Agnus*, mais doit être rejeté à l'octave inférieure (*deorsum in diapason*). Ce langage d'oracle annonce des opérations musicales bien simples. Aussi bien, dans cette œuvre limpide, l'auteur ne se laisse pas asservir par le mécanisme des imitations. Les voix ne se répondent, dans le *Sanctus*, que par de brèves acclamations. Dans le *Pleni sunt* (à trois parties), c'est dans un élan de joie que se suivent leurs gammes ascendantes. Le balancement des répliques entretient le doux empire d'une phrase inachevée (*Benedictus*), et les redites entrecroisées de l'*Agnus* ne sont qu'une obsédante effusion de tendresse.

Par le calme du discours et par l'ampleur des figures, la messe de *L'Omme armé sexti toni* paraît toute différente de la messe où le même *tenor* évolue *super voces musicales*. Bien que l'essor des lignes étende à l'extrême le domaine de chaque voix, tout y semble mieux approprié au chant que dans l'autre composition sur le même motif. Et cependant, l'on pourrait considérer comme une adjonction instrumentale ces notes noires qui dans le *Benedictus* sont associées à la partie du soprano quand

il commence tout seul la première phrase. De plus, dans le *Glorificamus te*, les syllabes d'abord nettement scandées s'adapteraient difficilement à la suite de la mélodie et, dans le *Sanctus*, les « brèves » de la basse sont isolées, ce qui diviserait étrangement les mots, si un texte était appliqué à cette musique. Au contraire, dans le *Credo*, par la répétition des notes au soprano, la mélodie prend le caractère de récitatif. Ce *Credo*, d'ailleurs, est bien simplifié. Josquin l'a divisé en quatre strophes, et la même musique est répétée en chacune. Aurait-il voulu hâter son travail, et serait-ce aussi dans le dessein de faire vite, qu'il n'a pas ici donné beaucoup de place à la science ? A la vérité, la *fuga ad minimam* du dernier *Agnus* est poursuivie avec précision. Mais, dans le reste de la messe, combien d'ébauches de canon, que l'auteur néglige de mener à bout ? Il prolonge pourtant un exercice rigoureux dans le *Sanctus*, mais sur des données fort simples, et il ne l'abandonne que dans le *Pleni sunt* après plusieurs mesures et il termine par des imitations assez libres. C'est peut-être encore par impatience d'en finir au plus tôt avec son œuvre que le musicien se contente de transposer pour le ténor et la basse, dans *Gloria tua*, le duo de soprano et d'alto du *Pleni sunt*. La symétrie continue promise par le commencement de l'*Osanna* se fond en ornements. Enfin, s'il y a beaucoup de charme dans le dialogue que la basse et l'alto entretiennent avec les deux autres voix au *Benedictus*, c'est à peu de frais qu'est établi, avant et après cet épisode, un canon sur l'hexachorde montant et descendant, ce qui mêle encore les *voces musicales* à cette messe, comme à l'autre messe du même nom.

Deux messes du second livre (1505) ont pour sujet des chansons d'Ockeghem, *Malheur me bat* et *D'ung aultre amer*. Dans la première, Josquin emploie le *tenor* de son devancier pour le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Credo*. La basse de la chanson est placée à l'alto du *Sanctus*, et reprise dans le duo de *Pleni sunt*, dans l'*Osanna*, avec variation du rythme, et dans le *Benedictus* où elle passe au soprano. Au début du *Gloria*, le dessus et l'alto de la composition originale sont fidèlement copiés pendant onze mesures, puis les autres voix de cette chanson y sont admises, mais accompagnées de trois contresujets librement façonnés. Par un procédé analogue, les trois parties de *Malheur me bat* sont introduites dans le *Sanctus*, mais la basse y est changée en alto.

Josquin a plus d'égards pour le modèle que lui a légué Ockeghem dans la messe *D'ung aultre amer*. Bien qu'il ait résolu d'être bref, bien qu'il abuse de la récitation par notes répétées (*Et in terra; Et incarna-*

R.F.

Planche XVII. — Munich. Tableau de Bernhard Strigel. - Cl. Hanfstaengl

tus, etc.), il ne laisse pas d'y tracer de belles lignes onduleuses qu'il étend d'une voix à l'autre (*Kyrie*, soprano puis alto). Il s'est hâté cependant, en rédigeant cette œuvre, puisqu'il y insère, au lieu du *Benedictus*, son motet *Tu solus qui facis mirabilia* dont la seconde partie se rapporte à la chanson traitée dans la messe. Dans le *Sanctus* et l'*Agnus*, le chant grégorien de l'office est aussi utilisé.

Dans la messe *L'amy Baudichon ma dame*, règnent la belle humeur et l'aménité que laisse prévoir ce titre d'apparence familière (1). La première phrase du soprano serait aussi rigide que les gammes des ménestrels, si la gaieté de rythme qui plaisait à Grenon et à Dufay n'animait cette suite descendante des notes conjointes. Chaque division de la messe commence par le même trait. Le *tenor* est d'une extrême indigence (mi, mi, ré, ré, ut; sol, sol, fa, fa, mi). Mais il était séduisant d'environner ce maître engourdi de figures vives et claires. Il en favorise l'éclosion par son assurance tonale, et les énigmes puériles où il est engagé (*qui se humiliabit exaltabitur*, dans le *Credo; Descende gradatim*, pour *Et resurrexit*) n'en compromettent point l'évidente autorité. Tout évolue joyeusement dans le mode majeur, autour de cet axe robuste.

Une musque de Buschaia, chanson d'origine basque, colportée peut-être par un pèlerin de Saint-Jacques, ou apprise à Josquin par un de ses collègues espagnols (2), admise du reste sous son nom dans les *Canti C n° centocinquanta* de Petrucci (fol. 129 v°) croît et multiplie dans une messe qui tient d'elle la limpidité dans le rythme et dans la modulation.

La chanson sert aussi au compositeur dans la messe *Di dadi*, écrite *super N'aray je*. Ce *tenor* avait été traité par Morton à trois voix (3). La valeur des notes en est ici déterminée relativement aux autres voix par les points que marquent les dés représentés sur le texte musical. Complication bien inutile, inventée seulement pour amuser ou décevoir des chantres assidus au jeu. Mais dans cette œuvre l'auteur sacrifie à l'es-

(1) Dans une ballade publiée dans le *Jardin de plaisance* (1501), il est reproché à un grand personnage (le duc d'Orléans ?) de négliger les exploits de guerre et de danser sur la musique de cette chanson (E. Droz et A. Piaget, *Le jardin de plaisance*, II, 1924, p. 208).

(2) En 1499, trois Espagnols chantèrent la Passion à la chapelle du pape. Ils avaient de bonnes voix, mais avaient le tort de mêler *morem Hispaniarum* à la coutume romaine. Ils énoncèrent à 3 voix (*suavissime*) les paroles les plus émouvantes (E. Celani, *J. Burckardi Liber Notarum*, II, 1911, p. 132 et p. 133).

(3) K. Jeppesen, *Der Kopenhagener Chansonnier*, 1927, p. 4.

prit de subtilité arithmétique. L'ampleur des phrases laisse oublier souvent l'inanité du plan. Cependant, même dans les moments de relâche (*Christe* à trois voix, sans *tenor*), la symétrie des lignes est fastidieuse.

Parmi les messes inspirées par le plain chant, il en est une qui, soumise à la mélodie liturgique, semble pourtant dépendre aussi d'une chanson. Elle est publiée dans le troisième livre (1514) sous le titre de *Faysans regres* avec un *tenor* réduit à trois notes, et un soprano pourvu de toute la richesse grégorienne, augmentée encore par Josquin. Au commencement du *Kyrie*, la basse annonce le motif du ténor, et l'alto prélude au chant du soprano qui reproduit d'un bout à l'autre le *Kyrie* dominical de l'Église.

Constamment, le ténor ressasse les trois mêmes notes. Elles tombent avec la monotonie du glas. Dans l'*Agnus*, y répond un autre tintement, emprunté aussi à la chanson *Tout à part moy* d'Alexandre Agricola (Petrucci, *Canti C n° cento cinquanta*, fol. 19) (1).

Aucune réminiscence profane n'est mêlée à l'élaboration de la mélodie principale dans la messe *De beata Virgine*. La musique y est toute pénétrée des cantilènes rituelles, qui ne dominent point de par l'autorité d'un *tenor*, mais passent d'une voix à l'autre. Comme dans une « conversation sacrée », ces quatre serviteurs de la Vierge se redisent les paroles du mystère et de l'oraison. On dirait qu'ils échangent des bénédictions. Ils remplissent la même mission que ces anges, donnés pour ministres à la reine des cieux, par les peintres qui leur distribuent les fragments d'un hymne noté. Souvent, par émulation dévote, ils semblent vouloir se ravir les plus douces phrases. Dans le premier *Kyrie*, le soprano provoque les autres chanteurs à la louange, mais ils délaissent bientôt les formules enseignées, pour rivaliser d'actions de grâces. Improvisation lyrique, au milieu de laquelle l'humble alto, seul, poursuit sa prière selon la règle, et répète ses dernières invocations. Aux élans de cette piété libérée, la discipline du contrepoint impose par moments un ordre plus rigoureux. Depuis *Et in terra* jusqu'à *Gratias*, le ténor imite le soprano en canon. A partir du *Credo*, paraît une cinquième voix qui est constamment la suivante de l'une des autres. Par cette injonction « vous jeûnerez les quatre temps », Josquin lui prescrit une pause de quatre mesures avant d'entreprendre sa tâche.

(1) Le motif de *Faysant regrets* est tiré de la seconde partie de cette chanson.

Une messe encore est consacrée à la Vierge par les accents de l'*Ave, maris stella*. C'est la première du deuxième livre (1505). Ici, le *cantus firmus*, assez fidèlement observé, est énoncé par le ténor. Josquin le divise en trois pour le *Kyrie*, et le redouble dans le *Gloria*, le second exposé étant augmenté d'une reprise de la première phrase. Appliqué cinq fois dans le *Credo*, présenté tout entier dans le *Sanctus*, l'*Osanna*, le premier et le troisième *Agnus*, le thème n'est omis que dans les duos du *Benedictus* et du deuxième *Agnus*. Tantôt à trois temps, tantôt à quatre, parfois en notes d'une mesure, parfois produit avec une certaine liberté de rythme, ou chargé d'ornements, ce sujet est aussi évoqué par d'autres voix que le ténor. Il s'étale au soprano dans les premières mesures du *Sanctus*, et transparaît à l'alto et au *superius* dans l'*Osanna*. Dans la conclusion de *Domine Deus*, les dernières notes de l'hymne sont répétées par toutes les voix, avec une légère variante, et à l'exclusion de la finale, attendue, refusée, enfin concédée par surprise sur un accord imprévu, avant que le ténor en décide par une chute régulière.

La messe *Mater patris* est encore destinée à la Vierge. Dans l'*Odhecaton* (fol. 67 v°) se trouve un motet de Brumel sur le même texte et pour trois voix égales. Josquin a composé ici pour quatre voix d'hommes. L'écriture de cette messe est peu recherchée. Est-ce par affectation de simplicité que Josquin l'a produite, ou plutôt ne convient-il pas d'y reconnaître une œuvre de jeunesse ? Les duos du *Pleni sunt* et du *Benedictus* sont d'un contrepoint rigoureux, mais sur de faibles données. La fin de l'*Osanna* ressemble à la cadence d'un organiste débutant. Mais comme pour montrer qu'il n'en était pas resté à ces essais dignes d'un clerc de matines, Josquin y ajoute un dernier *Agnus* à cinq voix.

L'introït *Gaudeamus* fournit le *tenor* dans une messe du 1^er^ livre. Outre ces messes composées sur le plain chant, et imprimées par Petrucci, il subsiste une messe de Josquin des Prez, sur l'antienne *Da pacem* et une autre sur l'hymne *Pange lingua*. Elles ont été publiées par Joh. Otto (*Missae tredecim*, 1539). Dans la première, le ténor énonce toute la prière propre au temps de guerre ou de pénitence en notes de différentes valeurs. Ce chant liturgique est repris en canon dans le 1^er^ *Agnus* et dans le second, enrichi d'une cinquième voix, les trois autres accompagnant librement le double exposé du *tenor*. Cette tâche scolastique est accomplie avec beaucoup d'aisance. La sérénité dans la contrainte est grande aussi dans les canons à deux voix qui sont préparés plutôt que strictement résolus sur les paroles du *Crucifixus*, de l'*Et re-*

surrexit et du *Benedictus*. L'*Incarnatus* est plus encore peut-être que dans les autres messes, un acte de fervente méditation.

Égale au moins à la messe *Da pacem* par le style et la construction, la messe *Pange lingua* est incomparable par le sentiment. Toutes les épithètes d'Ambros sont acceptables pour en dire la variété. Il juge que la musique, forte dans le premier *Kyrie*, gracieuse dans le dernier, mélancolique dans le *Christe*, prend un caractère chevaleresque dans la seconde partie du *Gloria*. Il va même jusqu'à découvrir dans le *Dona nobis* un merveilleux aveu de pieux désir. Mais cette intempérance romantique dans la description, comme cette abondance de qualificatifs, prouvent du moins que l'œuvre est assez riche pour féconder l'admiration. Et il semble que Josquin l'a écrite avec amour. Comme dans la messe *Ave, maris stella*, il épargne à son plain chant la disgrâce de perdre le mouvement, et de n'être présenté que comme l'argument d'un problème. A la froideur dogmatique d'une citation précise au ténor, il préfère la dispersion de la mélodie, et il en répartit les fragments entre les quatre voix. Sans même prétendre à les transcrire fidèlement, il les modèle avec une affectueuse négligence qui tolère les méprises et dicte les variantes. Il ne connaît plus l'hymne de l'eucharistie que par la mémoire du cœur. Chaque fois qu'il en suscite la figure, il la pare de quelque ornement imprévu. Mais cette liberté dans l'interprétation a peut-être aussi été profondément préméditée. Comme ces choses excellentes offertes à l'adoration, l'auguste chant est ici dissimulé *sub diversis speciebus*.

Dans une messe des morts, Josquin en use aussi avec le plain chant avec indépendance. Il y fait passer le *Requiem* du mode lydien au mode phrygien, préférant l'inquiétude humaine à la sérénité liturgique (1).

Les sujets grégoriens sur lesquels Josquin a composé des messes entières, sont aussi introduits par lui épisodiquement, dans quelques œuvres du même genre. Pour l'*Et in terra pax* de la messe *La sol fa re mi* il choisit une phrase d'un ancien *Gloria* qui ressemble à l'intonation du *Te Deum*. Il la place au soprano, donne à l'alto le *propter magnam* et à la basse le *gratias* de la même pièce. L'*Et incarnatus est* de l'ordinaire est chanté par le soprano, et l'alto complète la phrase de plain chant par *Et homo factus est*, dans le *Credo* de cette même messe.

C'est d'ailleurs dans le *Credo* des messes, et probablement par obéis-

(1) Cf. P. Wagner, *Die Messe*, 1913, p. 161.

sance à quelque prescription, que les allusions à la mélodie liturgique sont les plus fréquentes. Elles apparaissent dans *L'omme armé* (*super voces musicales*), dans *La sol fa re mi*, dans *Pange lingua* (1), dans un manuscrit de Cambrai (20, fol. 216) (2).

Dans ces compositions, la perception des paroles est non seulement facilitée par ces souvenirs d'un chant généralement connu, mais par la clarté de l'articulation souvent syllabique. L'absence des vocalises abrège la durée de ces pièces que l'abondance du texte prolongerait outre mesure, si le musicien y accordait trop libéralement au chanteur la permission de se faire valoir. Par cette sobriété dans l'élocution musicale, Josquin allège aussi certains versets, hors du *Credo*, par exemple dans la messe d'*Ung aultre amer* (*Gloria*), et dans la messe *La sol fa re mi*, où il confère ainsi l'apparence de l'oraison collective au *suscipe deprecationem nostram*, prononcé simultanément par toutes les voix.

Si, grâce à la répétition des notes, les paroles atteignent plus distinctement les fidèles, par la répétition des motifs, la musique de Josquin finit par obséder l'auditeur. Il faut bien qu'il perçoive et retienne un tel discours dont les éléments lui sont si clairement exposés, et si patiemment imposés. Les figures mélodiques y sont multipliées, non seulement par ces jeux du contrepoint que le profane a quelque peine à suivre, mais, on l'a déjà remarqué, par de simples redites dans le chant d'une seule voix. A la fin du *Kyrie*, dans la messe *Gaudeamus* et dans la messe *Pange lingua*, le soprano rabâche trois notes essentielles. Le dessus et la basse ressassent une formule analogue dans le dernier *Kyrie* de la messe *Mater patris*. Du commencement à la fin, la basse reprend la même figure en divers tons et selon divers mètres, dans le *Sanctus* de la messe *Ave maris stella*. Le *Credo* de *l'Omme armé super voces musicales* est pour ainsi dire partagé en strophes où le soprano, suivi quelquefois par la basse, émet une série de modulations semblables. On sait quelle signification prend cette persistance des mêmes tons dans le *tenor* de la messe *Faysans regres*. Tandis que l'alto produit incessamment le thème fondamental transposé de *La sol fa re mi*, dans le deuxième *Agnus*, le soprano revenant obstinément à ut ré mi, et ajoutant une note après chaque retour, se hausse progressivement jusqu'à l'octave.

(1) Dans le *Credo De rouges nez*, cette réminiscence liturgique est traitée à trois voix (en faux bourdon) pour *qui ex patre*.

(2) C'est le *Patrem* dit *De village* dans le ms. 23 de la chapelle vaticane.

Le *miserere nobis* passe de voix en voix avec les mêmes tons dans le *Gloria* de la même messe, et la mélodie en reparaît encore, comme une finale psalmodique, dans les versets suivants. Ce procédé ajoute à l'expression dans certaines invocations de la messe *Ave maris stella.*

L'extension du chant gonfle la prière à la fin du *Kyrie de beata virgine*, et il semble que l'enthousiasme croisse, à mesure que la gradation mélodique s'élève, dans le *Glorificamus te* de la messe de *l'Omme armé sexti toni.*

Par le mouvement ascendant qu'il organise ainsi, Josquin des Prez confirme parfois l'interprétation des mots admise déjà depuis longtemps dans la pratique musicale. Il cède assez fréquemment à la coutume en dirigeant une seule ou plusieurs des voix, vers le haut ou vers le bas. Dans le *Credo* de *l'Omme armé super voces musicales* (*et ascendit*), la mélodie s'élève au soprano et, dans *l'Omme armé sexti toni* la basse monte d'une dixième, à partir du fa grave (*et ascendit*). Par analogie le compositeur inscrit des notes de plus en plus aiguës dans les trois parties qui accompagnent le ténor de *La sol fa re mi* pour dire *Et vitam venturi seculi.* La figure contraire est dessinée pour *descendit de cœlis* dans la messe *Pange lingua.*

Prévôt du chapitre à Condé (Nord, B 1465 et B 2294, fol. 279 v°), Josquin mourut en 1521.

L'œuvre de Josquin des Prez fut admirée dès qu'elle parut (1). Les copies, les éditions et les transcriptions qui nous sont parvenues en témoignent. Outre ce qui a déjà été signalé, il convient de rappeler que, en 1520, plusieurs motets de Josquin furent donnés dans un recueil où l'on se flatte de produire une musique bien différente de celle qui retentit « aujourd'hui dans les chants des jeunes filles et dans les danses » (2). Adrian Petit Coclicus fonde son *Compendium musices* (1552) sur les exemples pris chez Josquin, son maître. Quand Joh. Otto publie en 1539, quelques messes de lui, il affirme indirectement que ces œuvres sont bien de celles où, comme il le réclame en sa préface, « la gravité est alliée à la suavité ». Il y admire quelque chose de « divin et d'inimitable ». Glareanus choisit dans les compositions de Josquin les spécimens de la musique la plus parfaite, à son avis, et la plus riche de sens (1547). Enfin, les paroles de Luther ont été bien souvent répétées, que les mé-

(1) Cf. Paolo Cortese, *Libri tres de cardinalatu*, 1510, fol. 73 v°.
(2) *Liber selectarum cantionum*, etc...

lodies de Josquin s'élèvent, libres comme le chant des pinsons et qu'il fait ce qu'il veut des notes, tandis que les autres font des notes ce qu'elles veulent (1). Cette indépendance du compositeur à l'égard du système musical a été remarquée par ses contemporains. Au sujet de certains usages du contrepoint, Adrian Petit Coclicus a déclaré : « *Sed Josquinus haec non observavit* ». Glareanus va jusqu'à lui reprocher d'avoir été incapable de réprimer *lascivientis ingenii impetus* (*Dodecachordon*, p. 362), et de ne pas observer la règle modale (2). Il lui plaît d'achever ses cadences par surprise, après qu'il s'est engagé en des péripéties dont il paraît souvent subir l'accomplissement, plutôt que le diriger. Il agit ainsi comme ceux qui s'amusent à détourner la conclusion de leurs chants (*cantuum fines alio torquere*), le jugent beau et laissent ainsi l'auditeur anxieux (*auditorem suspendere naso*) (Glareanus, p. 163).

Par la diversité de son talent, il se concilie tous ceux qui ont quelque goût que ce soit pour la musique. Il sait gagner jusqu'aux amateurs du burlesque. Lorsqu'il écrit une messe sur *Les rouges nez*, il invite à l'applaudir chacun de ceux qui sont enrôlés dans les confréries bouffonnes, à la cour de France, où le duc d'Orléans (Louis XII) était parmi les « yvroignes », et où les « rouges nez » avaient trois représentants de qualité (3). La faveur des lettrés lui était dûe pour l'ingénieuse application qu'il fait, dans son contrepoint, de sentences classiques. Glareanus critique, à la vérité, l'épigraphe obscure par laquelle est déterminée, dans l'*Agnus* de la messe *Fortuna desperata*, la marche de la basse. Mais il y a de louables efforts de latinité dans la prescription qui règle le devoir canonique du soprano dans la chanson *Vna musque de Buscgaya*, et dans les vers où le rôle du *tenor* est expliqué dans *Vive le roy*... L'intelligence avec laquelle il traduit les paroles par ses chants lui gagna l'admiration de Joh. Otto : « Quel peintre a su représenter l'image du Christ soumis aux supplices mortels, mieux que Josquin, lorsqu'il répète si à propos ce fragment du verset *verbera tanta pati* » ? Cet éloge est appliqué au motet *Huc me sidereo*. Et Otto se demande si quelqu'un pourrait entendre avec indifférence le psaume 51 (*miserere*), et sans être porté à considérer la parole du prophète, quand les sons correspondent si justement

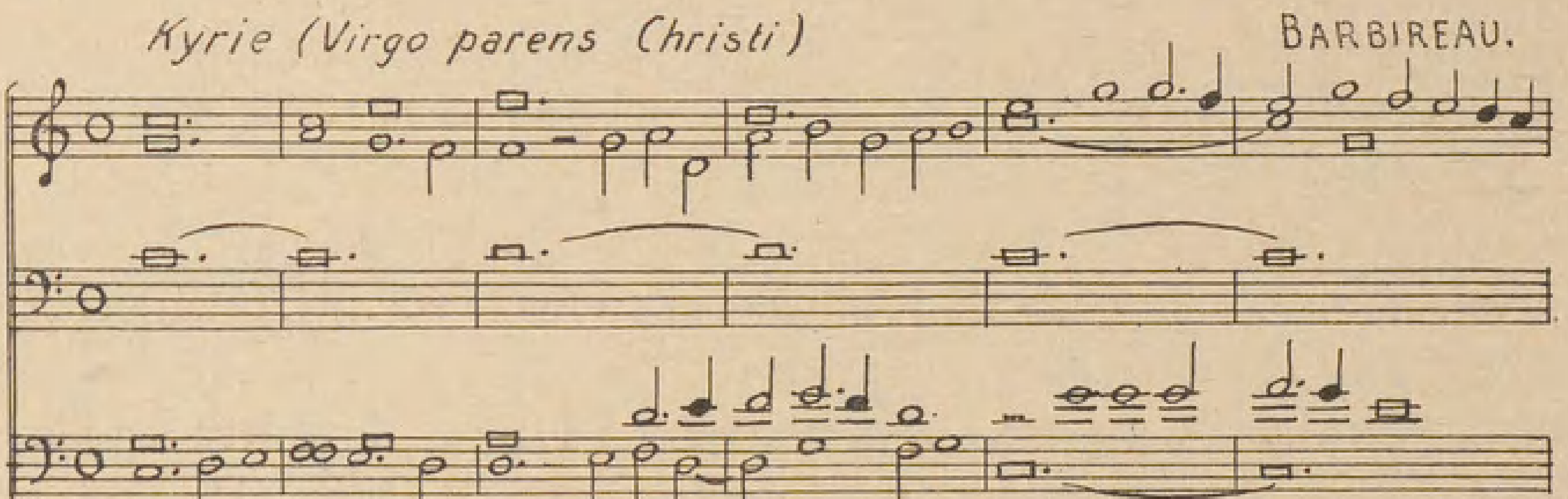
(1) Voyez plus loin, p. 267.

(2) « *Jucunditatem et gratiam ex raritate malens, quam ex modi ratione ac natura* » (*Dod.*, p. 256).

(3) Malaguzzi Valeri, *Ricamatori e arazzieri a Milano nel quattrocento* (*Arch. st. lomb.*, 1903, p. 61; document de 1472).

avec le sentiment d'un homme accablé par le remords, et quand une opiniâtre imploration entretient les regrets et l'espoir (1).

Jacob Obrecht (Hobrecht) appartenait à une famille de Berg op Zoom. Il naquit vers 1450. Le 17 août 1470, il fut inscrit à l'université de Louvain (2). Maître de l'enfant de chœur Erasme à Utrecht sans doute vers 1476 (3), il dirigea ensuite le chœur à Berg op Zoom, où il dit sa première messe, le 23 avril 1480 (4). De là, il partit pour Cambrai où il fut inscrit dans les registres de la cathédrale, depuis le 6 septembre 1484 jusqu'au 1er novembre 1485 (5). A cette date, il était déjà reçu comme *succentor* par le chapitre de Saint-Donatien à Bruges (6). Après deux années de services, il fut appelé par Hercule, duc de Ferrare. Les chanoines lui accordèrent 6 mois de congé. Il reprit sa charge le 15 août 1488 (7) et la garda jusqu'en 1491. Il devint alors le successeur de Jacques Barbireau à Anvers. A la fin de 1498, il revint à Bruges. Il espérait y rétablir sa santé, mais le 3 septembre 1500, la maladie le contraignit à se retirer. Il résida de nouveau à Anvers et, en 1504, se rendit en Italie où il mourut à Ferrare (1505).



(1) *Secundus tomus novi operis musici*, 1538 (préface).

(2) Juten, *Jacob Obrecht* (*Ann. de l'ac. roy. d'archéologie de Belgique*, LXXVII, 1930, p. 444).

(3) Glareanus, *Dodecachordon*, 1547, p. 256.

(4) Juten, art. cité, p. 445.

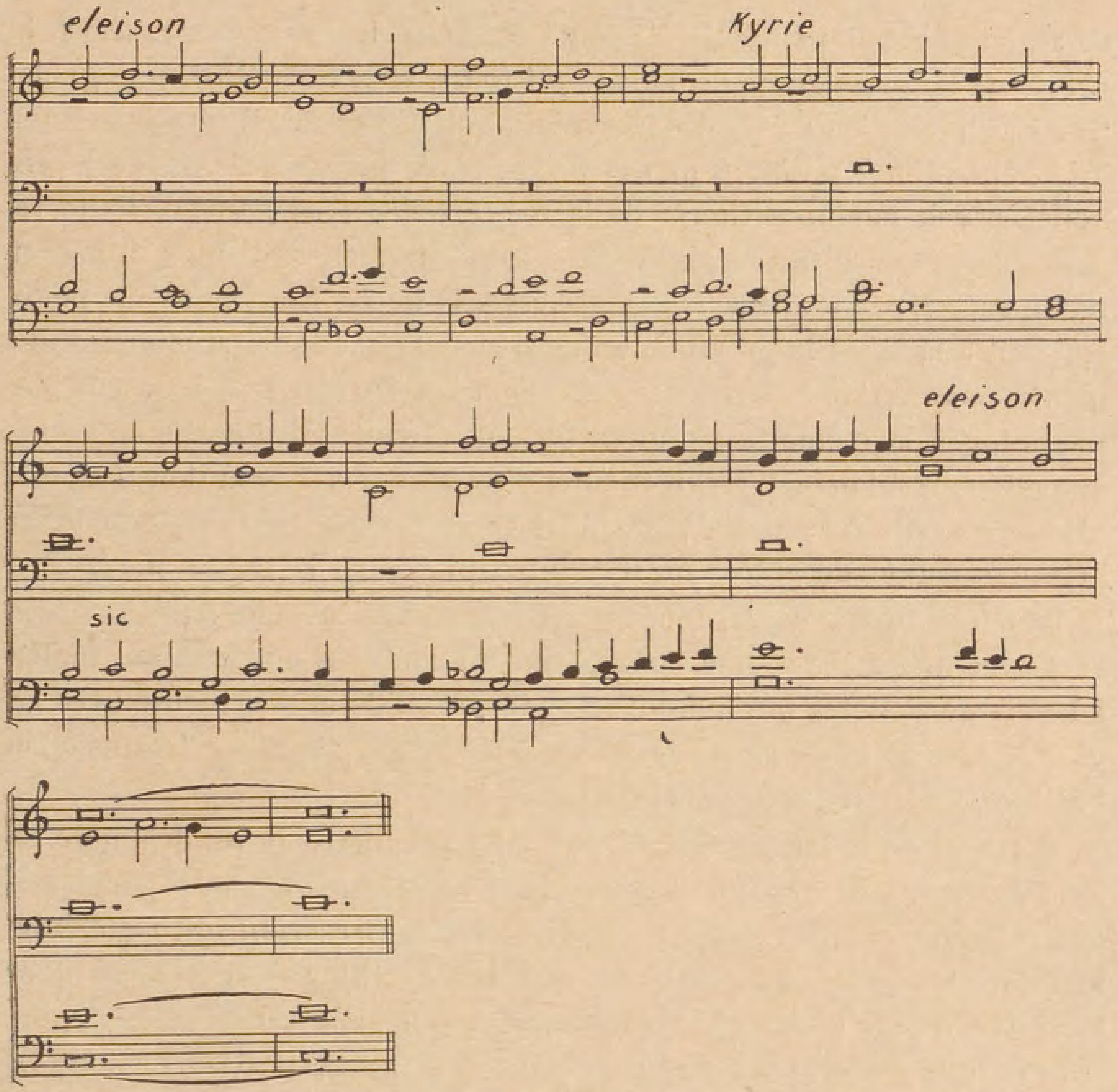
(5) Jean Cornuel (*Rev. de musicologie*, X, 1926, p. 193).

(6) De Schrevel, *Histoire du séminaire de Bruges*, I, 1895, pp. 158-159.

(7) *Ibid.*, p. 161.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

Planche XVIII. — Colmar. Matthias Grünewald (autel d'Isenheim; fragment)
Cl. Bulloz



Les œuvres d'Obrecht ont été publiées par Johannes Wolf de 1912 à 1921. Elles sont d'une lecture fort agréable. Cet éloge n'est pas une critique déguisée, mais la facilité du style est grande et l'on est tenté d'admettre avec Glareanus qu'Obrecht était capable d'écrire une messe en une nuit (1). Il est constructeur, en effet, il sait agglomérer les motifs, mais il échappe volontiers aux calculs par des digressions qui aident au développement et sans coûter de peine. Certes, il n'est pas le seul de ses contemporains à procéder par séquences. Mais il use de cette symétrie discursive par opposition à la symétrie compacte, avec une prédilection qui s'explique peut-être par le besoin de ménager ses forces. Cette ressource

(1) *Dodecachordon*, p. 411 de l'éd. Bohn.

de ses amplifications a déjà été étudiée dans les messes (1). Dans le *Gloria* de la messe *Je ne demande* (*qui tollis*, etc., *quoniam*), une gradation ascendante est suivie d'une gradation descendante. Il a recours aussi à la répétition : après le *miserere* (accentué par une dissonance) prononcé par le soprano (*Gloria* de la messe *Salve diva parens*), l'alto reprend la même inflexion à l'octave inférieure, et cette invocation est redite encore par les deux voix associées à la tierce. Dans la même pièce, apparaît à la basse le procédé de l'extension thématique, appliqué d'une manière expressive (*miserere* avant *quoniam*). La voix grave revient plusieurs fois à la même imploration (mi-fa), augmentée d'une note à chaque retour (sol-la-si). L'esprit inquiet d'un rêveur débile et dolent se manifeste en cette messe. Mais il a dû former dans le trouble de la fièvre l'étrange action de grâces qu'il a introduite dans la messe *Maria zart*.

Son *inventionis copia*, louée par Glareanus, s'épanche d'ailleurs souvent avec une grâce et une sérénité qui lui sont particulières. Les motets à la Vierge sont les offrandes d'une piété candide et affectueuse (*Ave regina* à 4 voix, *Beata es Maria*). Dans ses messes, abondent les mélodies flexibles, claires et heureusement balancées.

Petrucci en a imprimé 5 en 1503. La première, *Je ne demande* est fondée sur une chanson de Busnois. La 4e, *Malheur me bat*, a pour sujet une pièce d'Ockeghem. Le titre de la seconde, *Grecorum*, est resté énigmatique. On peut cependant observer qu'Obrecht y a cité le chant de *Victimae paschali*, prose de Pâques. A la chapelle pontificale, l'épître et l'évangile étaient lus en grec pendant la messe de la Résurrection (2). Le *cantus firmus* a peut-être été établi d'après les intonations de cette modulation solennelle (3).

L'analyse des œuvres d'Obrecht est facilitée par les remarques jointes par J. Wolf à son édition, et les sources de ces compositions ont été étudiées avec détails et précision dans un ouvrage plus récent (4). Quelle que soit l'importance d'Obrecht dans l'histoire de la musique, et quel que soit le plaisir de l'interroger, il est permis ici d'abréger, et de renvoyer à son texte et aux excellents commentaires dont il a été l'objet.

(1) Wagner, *Gesch. der Messe*, 1913, p. 129 et pp. suiv.

(2) *J. Burckardi liber notarum*, éd. Celani (I, 1907-1910; II, 1911-1913). Là sont rapportées ces lectures depuis 1487 jusqu'à 1506.

(3) Dans l'*Osanna* ce *tenor* est uni à *Victimae paschali*.

(4) O. J. Gombosi, *Jacob Obrecht*, 1925.

Les historiens de la musique allemande ont adopté Heinrich Isaac pour un des leurs. Pour Othmar Nachtgall, il était *ex Germanis nostris* (*Musurgia*, 1536, p. 94), et les Italiens le nommaient Arrigo Tedesco (1). Mais il est déclaré *Gallus* par Paolo Cortese (2). Il faut entendre par là originaire de la Gaule Belgique. Dans son testament, Isaac se dit Flamand. En 1493, un certain Thomas Ysaac était roi d'armes de la Toison d'Or (Nord B, 2146; cf. B 2169, 29 juin 1500, etc.). A la même famille appartenaient sans doute Nicolas Isaac, chanoine de Soignies en 1516, Christophe Isaac, chanoine de Lierre en 1527 et Guillaume Isaac, cité la même année comme secrétaire de l'empereur (3).

Vers 1480, il fut appelé à servir Laurent le Magnifique à Florence (4), mit en musique ses chants de carnaval, fut remarqué à Ferrare entre 1480 et 1482, reçut une gratification de l'archiduc Sigismond à Innsbruck en 1484 (5), se rendit à Rome en 1489, regagnant Florence après chacun de ses voyages. Après la mort de Laurent (1492), il dut quitter la ville. En 1494 ou 1496, il fut accueilli par Maximilien qui l'établit compositeur de la cour en 1497. Cette charge ne l'astreignait pas à la résidence, et il séjourna en Italie aussi bien qu'à Innsbruck ou à Constance. Dans une lettre du 17 janvier 1508, Machiavel écrit qu'il avait dernièrement parlé à Constance avec le compositeur Arrigo (6). Environ 2 ans auparavant, Machiavel laissait dire à un personnage de la comédie *Clizia* qu'il fallait fuir les chanteurs : on les croit attentifs à ce qui leur est raconté, tandis qu'ils ne songent qu'à détacher leur *ut re mi fa sol la* (7). Mais Isaac devait savoir écouter. Depuis 1512, il fut à Florence l'agent diplomatique de Maximilien. En 1515, comme l'empereur désirait qu'il revînt en Allemagne, le musicien allégua qu'il lui serait difficile et pénible d'entreprendre le voyage. Il conserva donc son poste en Italie et mourut en 1517 à Florence, patrie de sa femme.

Par ses chansons, Isaac justifie ceux qui se sont mépris sur le pays de sa naissance, car il a interprété les paroles italiennes, allemandes ou fran-

(1) Otto Kade (*Allgemeine deutsche Biographie*, XIV, 1881, p. 590, avec une énumération encore utile des œuvres). — Moser, *Gesch. der deutschen Musik*, I, 1923, p. 375. — Le même auteur, *Paul Hofhaimer*, 1929, *passim*, voy. la table.

(2) *De cardinalatu*, 1510, fol. 74.

(3) A. Demeuldre, *Le chapitre de saint Vincent à Soignies*, 1902, pp. 257-258.

(4) *Léon X et la musique* (*Mél. offerts à H. Hauvette*, 1934, p. 221).

(5) Moser, ouvr. cités.

(6) *Le opere di Niccolò Machiavelli*, éd. Passerini et Milanesi, V, 1876, p. 256.

(7) 1er acte, 1re scène. Il y est rappelé que le roi Charles passa par Florence il y a 12 ans, en 1494.

çaises avec autant de naturel et de pénétration que s'il y avait reconnu sa langue maternelle (1). En général, il y garde beaucoup de simplicité, pour que les mots soient distinctement perçus. La phrase effrontée que la basse articule dans *Greiner, zancker* reparaît au ténor et au soprano sans que la rudesse uniforme en soit atténuée. Souvent, tout artifice est dédaigné et les voix ne sont associées que pour former des accords suaves. Isaac aime en effet la douceur autant que la clarté. Il a chanté *Freundtlich und mild* comme s'il commentait sa propre devise, et il y est tendre sans fadeur, procédant en mode phrygien. Il a écrit *Isbruck, ich muss dich lassen* dans le ton de fa, où le mi bémol de la basse produit une modulation émouvante (2), et où une suite de quartes donne de l'âpreté à la vocalise sur *Elend*. Dans les passages en imitations, le contrepoint s'écoule avec limpidité (v. p. ex. *Ich stund an einem morgen*). Dans *Es wolt ein meydlein*, les voix graves en répétant les mêmes motifs, n'entretiennent que l'illusion d'un canon, avec une solennité ironique. Le sens du comique anime les refus de celle qui ne veut pas épouser un secrétaire (*Mein Müterlein*), et la basse renforce la protestation par une ambitieuse vocalise (*kein ehr*). Quelquefois, les détails sont observés avec un soin amusant : ainsi, la basse imite une sonnerie d'horloge (*zu allen-Stun-den*) dans *Mein freud allein*.

En ses pièces italiennes, Isaac a vraiment la finesse d'un Florentin. Même quand il coud ensemble des motifs de *frottole* en *Donna di dentro*, il ne s'alourdit pas en sa tâche, et reste gai, narquois et délicat. Mais la musique paraît croître d'elle-même en des compositions à 3 et à 2 voix (XIV, pp. 37-39) ou dans l'éloge de Florence (p. 40 : à 4 voix) et dans *Hora e di Maggio* (XVI, p. 206).

Parmi les chansons françaises d'Isaac, *Fille vous avez* aurait pu réjouir les musiciens de Paris, et par le sujet, et par la distribution des voix (3). Dans *J'ay pris amours* (à 3 voix), le soprano expose la mélodie de la chanson, dont la basse répète les 5 premières notes obstinément, mais en des situations différentes.

L'hommage latin d'Ange Politien à la mémoire de Laurent le Magni-

(1) Éd. par J. Wolf, *D. T. O.*, XIV et XVI.

(2) Avant la conclusion en ut de *La piu vagha*, l'intervention du si bémol éveille l'attention.

(3) Un fragment des paroles, avec des variantes dans la mélodie, se trouve dans les *Chansons du* XV^{e} *siècle* publiées par G. Paris, 1875, p. 92; v. aussi le ms. fr. nouv. acq 1817, fol. 19 v°.

fique est devenu, par la musique d'Isaac, une sorte de motet grave, où la ferveur du sentiment n'est pas étouffée par le cérémonial du deuil (XIV, p. 45).

Glareanus a très justement observé que, dans sa musique religieuse, Isaac a eu surtout l'intention d'orner le chant d'église auquel il attribuait plus de force et de majesté qu'aux « thèmes » inventés de son temps (*Dodecachordon*, 1547, p. 460). Un *tenor* grégorien fournit la matière de ses grands motets à 6 voix *Optime... pastor* et *Virgo prudentissima*, dédiés l'un à Léon X, l'autre à Maximilien.

Mais il ne suffit pas à Isaac d'honorer le sujet consacré comme une relique, dissimulée sous des linceuls brodés. Son mérite est d'avoir rendu aux mélodies liturgiques l'évidence, le mouvement et l'attrait. Il entreprit de commenter le propre de la messe tout entier, d'après le graduel de Constance. Il mourut avant d'avoir achevé. Le *Choralis Constantinus* fut publié seulement de 1550 à 1555 à Nuremberg. La puissance d'impulsion y est restituée aux phrases du plain chant qui fleurissent de nouveau et sont amplifiées. Le contrepoint est en général établi à 4 parties, avec des épisodes à 2 et à 3, et quelques passages solennels à 5 (*O crux, lignum triumphale*, XVI, p. 159), ou à 6 parties (*O veneranda Trinitas*, V, p. 16). Ce sont les gloses du soprano et du ténor qui sont les plus abondantes et les plus continues. Le souci de préparer cette variation perpétuelle de la cantilène rituelle n'a pas détourné Isaac d'avoir égard aux paroles. Quand elles désignent la prière, le respect, l'acte de l'adoration ou du sacrifice, il renonce à dessiner, et répète des accords pour chacune des syllabes (V, p. 61, p. 65, p. 142, p. 47; XVI, p. 19, p. 25, etc.). Mais ces harmonies pleines ont aussi une valeur d'interprétation pour *saturati sunt*, par exemple (V, p. 167) et des accords de ré mineur assurent pendant 6 mesures la récitation de *firmamentum*, etc. (V, p. 25). Au contraire, une ligne inégalement soutenue ondule pour *quia mota est* (V, p. 160). Les « pensées de paix » sont balancées dans le rêve incertain des tierces, et les « pensées de l'affliction » qui obsèdent et accablent, exigent un long gémissement (V, p. 115). Le mobile faux-bourdon n'est souvent employé que pour parer un mot quelconque, mais c'est par allusion à la pratique de l'office qu'il est joint à *psalmum* (V, p. 142), et par image qu'il est appliqué à *lavabis* (V, p. 7) et à *germinabit* (XVI, p. 34). Il est opposé à la lente déclamation du soprano dans *in monte sancto* (V, p. 104).

Le retour des mêmes motifs n'est pas fortuit pour *enutries me* (V,

p. 164), pour *concupivit* (XVI, p. 140), pour l'affirmation *magna est fides* ou pour les invocations (V, p. 198, p. 166, p. 180), etc., enfin pour *inclina, Domine* (V, p. 81) où le soprano intervient avec une autre mélodie, comme pour promettre que la prière sera exaucée. Le soprano paraît de même pour prononcer *electi*, après que l'alto et la basse se sont affranchis de la vocalise où ils étaient engagés pour *liberentur* (V, p. 161).

Isaac a si judicieusement considéré les éléments de son art que la gamme, la simple gamme, a pour lui une valeur significative. Effusion de l'enthousiasme, quand elle descend depuis le sol aigu du soprano dans un *Alleluia* (V, p. 113), symbole de la puissance et de la majesté quand elle impose l'ordre de sa gradation où rien ne manque, où tout est dirigé vers un terme et l'atteindra sûrement (V, p. 163, p. 165, p. 187, p. 212, p. 214, p. 230, etc.; XVI, pp. 186-187, etc.).

Ingénieux dans la recherche et dans le choix, Isaac admet cependant des interprétations bien faciles. Les motifs se suivent en imitations pour *ut fugiant* (V, p. 160); la mesure est bien marquée pour *et pulsanti* (XVI, p. 153), et contrariée pour *et non obedivimus* (V, p. 103). Il cède même à l'enfantillage commun, quand il inscrit un ut à chacune des quatre voix qui entonnent successivement *ut tecum* (XVI, p. 189) (1).

En cette patiente et féconde illustration du plain chant, Isaac n'abuse pas de sa science. Mais il lui plaît de réunir, dans l'introït de Pâques, le cantique allemand *Christus surrexit* avec le *Resurrexi* du rituel (XVI, p. 39), et il insère *cum jucunditate* dans l'introït *Gaudeamus* (XVI, p. 134). Il accompagne volontiers un sujet par des mélodies de même figure, mais de mouvement différent (V, p. 15, p. 17; XVI, p. 109). Il observe aisément la symétrie du canon (V, p. 132, p. 134, etc.; XVI, p. 26, p. 99, p. 159). Il le pratique même par mouvement contraire (*cancrizat* est indiqué pour l'une des voix dans un *Alleluia;* XVI, p. 153) (2).

Dans beaucoup de messes, Isaac est aussi le serviteur fervent du chant grégorien. Quatre à 6 voix en dépendent, l'une étant construite sur l'antienne *Virgo prudentissima*, les trois autres étant soumises à l'ordinaire (*Solemnis; De apostolis; De beata virgine*). Huit messes à 5 voix et cinq à 4 ont été nourries de la sève liturgique.

(1) De même il dresse la quinte pour (*electa*) *ut sol* dans *Virgo prudentissima*.
(2) Le *tenor* du motet *Argentum et aurum* est aussi retourné.

Quel que soit le nombre des lignes qu'il y étire, son contrepoint reste clair et animé. Le premier Kyrie de *Virgo prudentissima* qui a été publié (1) est aussi limpide en sa masse que le *Benedictus* où 4 voix seulement se poursuivent.

Dans les autres messes, l'écriture a la même liberté stimulée par le désir d'exalter les lents oracles du rituel.

La densité n'y est pas toujours la même. Les versets à 4 voix diversement choisies sont nombreux, dans la messe « solennelle ». Dans la messe *De apostolis*, les 2 voix les plus graves ne paraissent, au 1er *Kyrie*, que plusieurs mesures après les 4 autres. Le chœur entier chante *adoramus te*, mais 4 voix seulement agissent dans *propter magnam*, etc. où le contraténor termine par une ample phrase ascendante.

La messe *De beata* est augmentée par l'interpolation des « tropes ». Mais le *Kyrie* en est relativement bref. Dans le *Christe*, l'*altus* et le *vagans* maintiennent l'octave de ré pendant tout le verset. Pour l'*adoramus te*, les 6 voix sont associées dans la prière.

Le *Liber missarum insignium quinque vocum* d'Isaac (Munich, ms. 8) contient la messe du temps pascal. Des fragments de cette œuvre (voyez les canons du *Sanctus*) ont été publiés (2). Beaucoup d'autres pages devraient être au moins signalées : le *gratias* à cinq parties où les trois voix graves proposent les notes du plain chant, les tirades parallèles entre le soprano et la basse (*Domine, fili*), les douces mélodies de l'*Agnus*, etc...

C'est par des citations qu'il faudrait indiquer les effets de l'inspiration grégorienne dans les autres messes à 5 voix.

Dans la messe *De apostolis* il se laisse aller à orner la gamme vainement et pauvrement.

Mais, en ces messes, abondent les preuves de son habileté; il y travaille assez souvent en canon, et même par imitation rétrograde (*laudamus te*, dans la messe *De martyribus*).

Il y a aussi d'excellents exercices de contrepoint dans les messes à 4 voix d'un autre manuscrit (Munich, n° 9). La *Missa solemnis* offre dans le *Benedictus* des passages où Isaac multiplie sans peine les motifs extraits de l'accord parfait (3), et il y admet le flux du faux-bourdon.

(1) P. Wagner, *Gesch. der Messe*, 1913, p. 307.
(2) Wagner, ouvr. cité, pp. 296-305.
(3) Il les emploie aussi dans le *Benedictus* de la seconde messe *De beata* à 6 voix, et c'est une de ses ressources habituelles (voyez XVI, p. 109).

Mais dans *laudamus te* de la messe *De apostolis*, le ténor reprend à l'inverse le chant du soprano (*cancrizat*), et dans *adoramus te*, les deux voix intermédiaires sont entraînées en canon.

Le soprano *cancrizat* encore l'intonation du *tenor* dans le *Sanctus* de la messe *De martyribus*, et suit la marche de la même voix dans l'*Agnus*. Le *Domine, fili* à 3 parties, est au contraire comme improvisé avec des inflexions qui sont presque des trilles.

Le *Domine, fili* de la messe *De confessoribus* est ferme et transparent, et le compositeur réserve ensuite l'appui de la basse à la demande *suscipe*. La splendeur de *tu solus altissimus* rayonne en un accord d'ut majeur : le *superius* y fournit le sol aigu, note extrême qu'il atteint et qu'il répète dans le *Benedictus*, établi sur les 3 premiers degrés de l'arpège majeur.

Dans la messe *De beata* du même recueil, l'ensemble cadencé à 3 temps des 4 voix se rapporte fort bien à *gratias agimus*. Les redites de *qui tollis* annoncent le cri du soprano pour *peccata*.

En 1506, Petrucci a imprimé plusieurs messes d'Isaac à 4 voix. Il y a employé les chansons *Chargé de dueil*, *Quant j'ay au cueur* (Bibl. nat., ms. fr. 15123, fol. 61 v° et fol. 184 v°) et *Comme femme* (Dijon, ms. 517, fol. 38). Sa *Missa carminum* publiée en 1541 (1) a pour sujet des chansons allemandes.

Aux messes d'Isaac se rattachent 13 compositions sur le *Credo* (Munich, ms. 12). Dans la première, la mélodie en mode phrygien est donnée au soprano. Dans la deuxième, sont unis subtilement les motifs du ton phrygien avec ceux de la teneur dorienne (2), et cette obligation ne prive pas l'auteur d'animer son style par les figures.

La 3ᵉ et la 4ᵉ composition sont faites sur la formule dorienne. La 5ᵉ se distingue par l'ampleur des thèmes.

Quelques passages cependant sont quasi récités sur des accords (*et resurrexit; simul adoratur*).

Dans la 6ᵉ, contrairement à l'usage, *et homo factus est* a été traité avec une certaine véhémence.

(1) Ed. R. Heyden (*Das Chorwerk*, VII, 1930).

(2) Wagner (ouvr. cité, p. 310), en a transcrit le commencement.

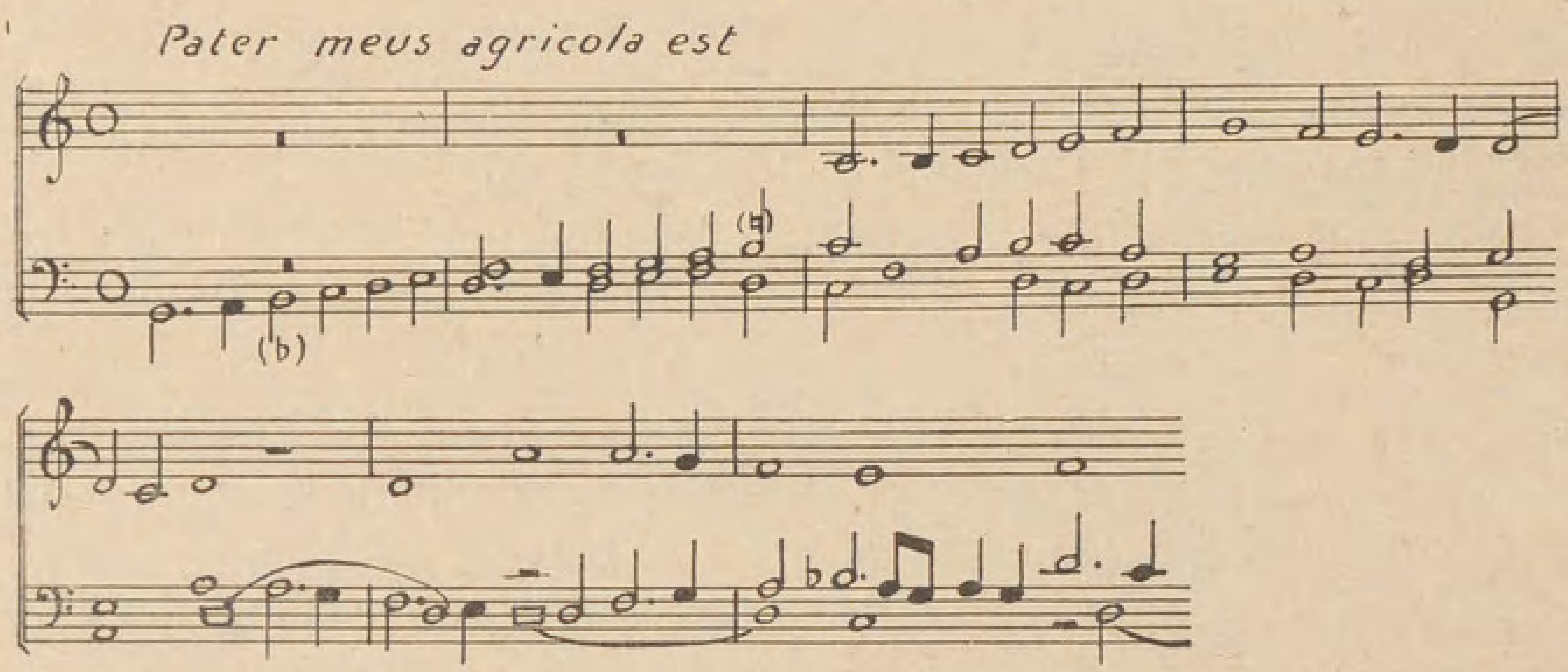
CHAPITRE VI

LES CONTEMPORAINS DE JOSQUIN DES PREZ

Il suffirait d'étudier Josquin des Prez pour connaître la musique de son temps sous une forme achevée. Certains de ses émules ont parfois cependant atteint aussi haut que lui en leur métier, et ont su enrichir le style commun par les ressources de leur imagination et de leur sensibilité. Alexandre Agricola est un de ceux dont les caractères personnels se sont manifestés avec le plus de force. Désigné souvent par son prénom seulement, il pourrait être confondu avec d'autres musiciens. Au mois de janvier 1472, un certain Alexandro appartenait au duc de Milan (Bibl. nat., ms. italien 1592, fol. 52). Peu de temps auparavant (29 décembre 1471), le souverain avait recommandé à Mathias Corvin Pietro da Vienna *ex Alamania*, cousin de son chantre Alexandre (1). Le 10 juin 1474, ce musicien, dit aussi *de Alamania*, obtenait de son maître la permission d'aller chercher fortune ailleurs. En sa lettre de congé, il est loué pour sa fidélité, sa diligence et les agréables services qu'il avait rendus pendant plusieurs années. C'est lui sans doute qui dès 1470 devait se marier à Florence, où il put reparaître en 1474, muni d'un certificat ducal adressé à Laurent le Magnifique. Mais il semble que son dessein était de se rendre avec toute sa famille aux Pays-Bas (*ad partes inferiores*) (2). Son passage est signalé à Cambrai dans un compte pour 1475-1476. Il y reçut 4 livres du chapitre (Nord, G 1476). Après un nouveau séjour en Italie, pendant lequel Pietro Aaron l'aurait fréquenté à Florence, ainsi que Josquin, Obrecht et Isaac (3), il se retrouve dans les Flandres à la fin de 1500. Au mois de novembre, Philippe le Beau lui accorde 19 livres pour acheter un bon cheval et le suivre à Luxembourg (Nord, B 2169). Il est alors nommé Alexandre Ackerman (*sic*) ce qui semble confirmer son origine alle-

(1) E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza* (*Archivio storico lombardo*, 1887, pp. 323, 531-532).
(2) Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas*, VI, 1882, pp. 13-14.
(3) *De institutione harmonica*, l. III, ch. 9, fol. 39 v°.

mande. Dans un état de paiement de 1501, où il figure pour la première fois, ses gages sont fixés à 12 sols par jour (Nord B 3459), comme ceux de ses collègues Pierchon de la Rue, Johannes Braconnier, Jérôme de Clibano, etc. Il suivit l'archiduc à Paris (compte du 26 nov. 1501; Arch. nat. KK 278 ter), puis en Espagne. Le second voyage d'Espagne lui fut fatal, comme à son souverain : il y fut victime de la fièvre, en l'été de 1506, dans la région de Valladolid. Il avait 60 ans (1).



Dans l'un des motets à trois voix d'Agricola, *Ave, pulcherrima regina* (Petrucci, *Motetti de Passione*, etc., 1503), une ample mélodie contemplative du soprano est d'abord discrètement accompagnée par les deux autres chants, puis soutenue par la basse à la dixième. A cette effusion succède une phrase de contrepoint facile *(mira res)* et le motet s'achève dans la sérénité d'une lente ondulation. Les traits sont aussi largement dessinés dans un *Salve regina* pour quatre voix (2), mais avec moins de liberté. Les motifs du plain chant y sont rappelés et la prière y est tantôt solennelle, tantôt pressante : la répétition d'une formule de cadence ajoute de l'insistance à la demande *ostende*. Un *Regina cœli* resté manuscrit est d'une écriture plus dense encore. Le ténor et le soprano proposent l'un après l'autre la leçon grégorienne et l'ornent diversement, mais le soprano seul l'interprète pour affirmer *resurrexit*. Le reste du chœur n'y est associé que par des harmonies triomphales.

(1) Vander Straeten, ouvr. cité, p. 164.

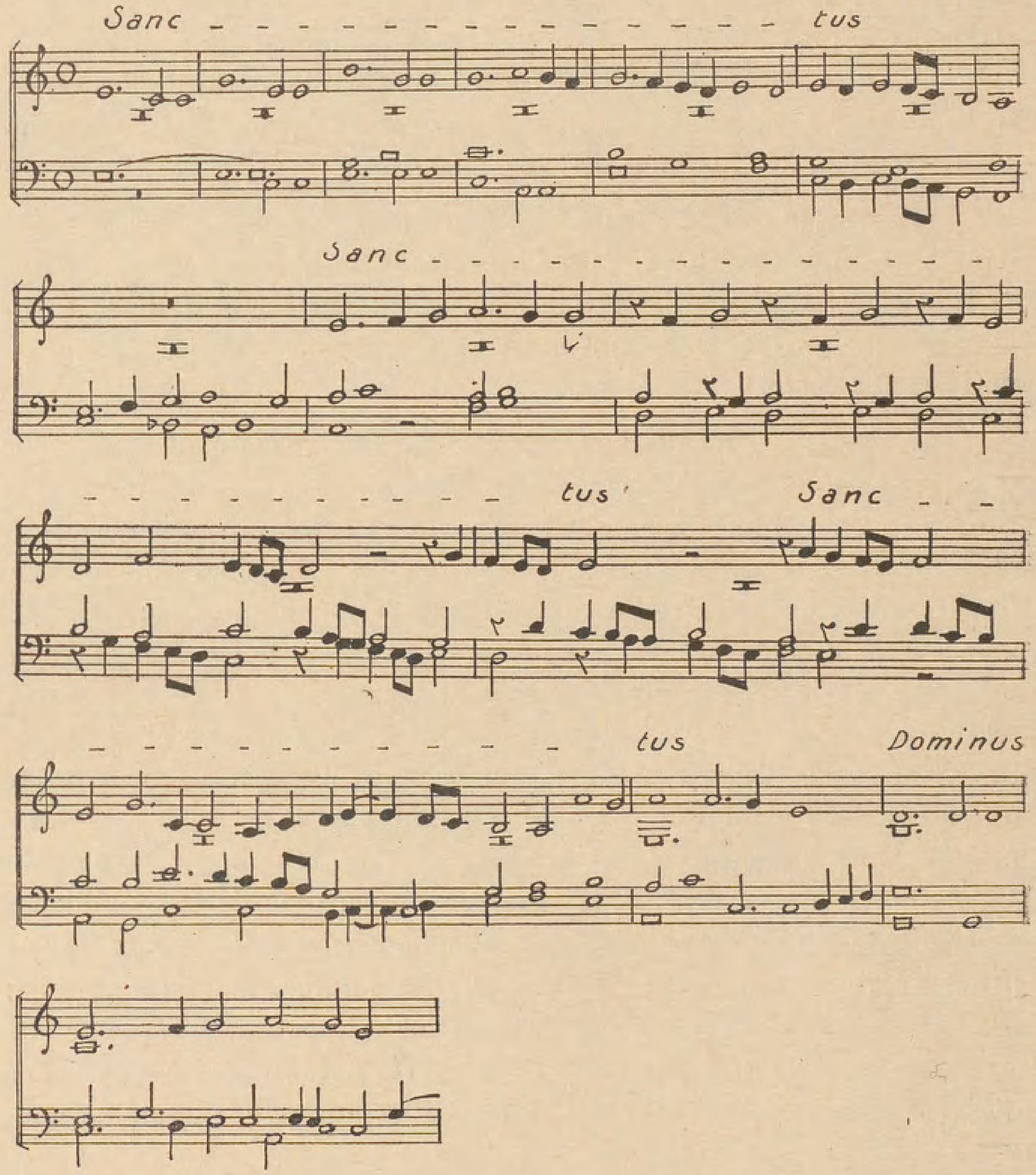
(2) Maldeghem, *Trésor musical*, 1893 (mus. rel., XXIX).

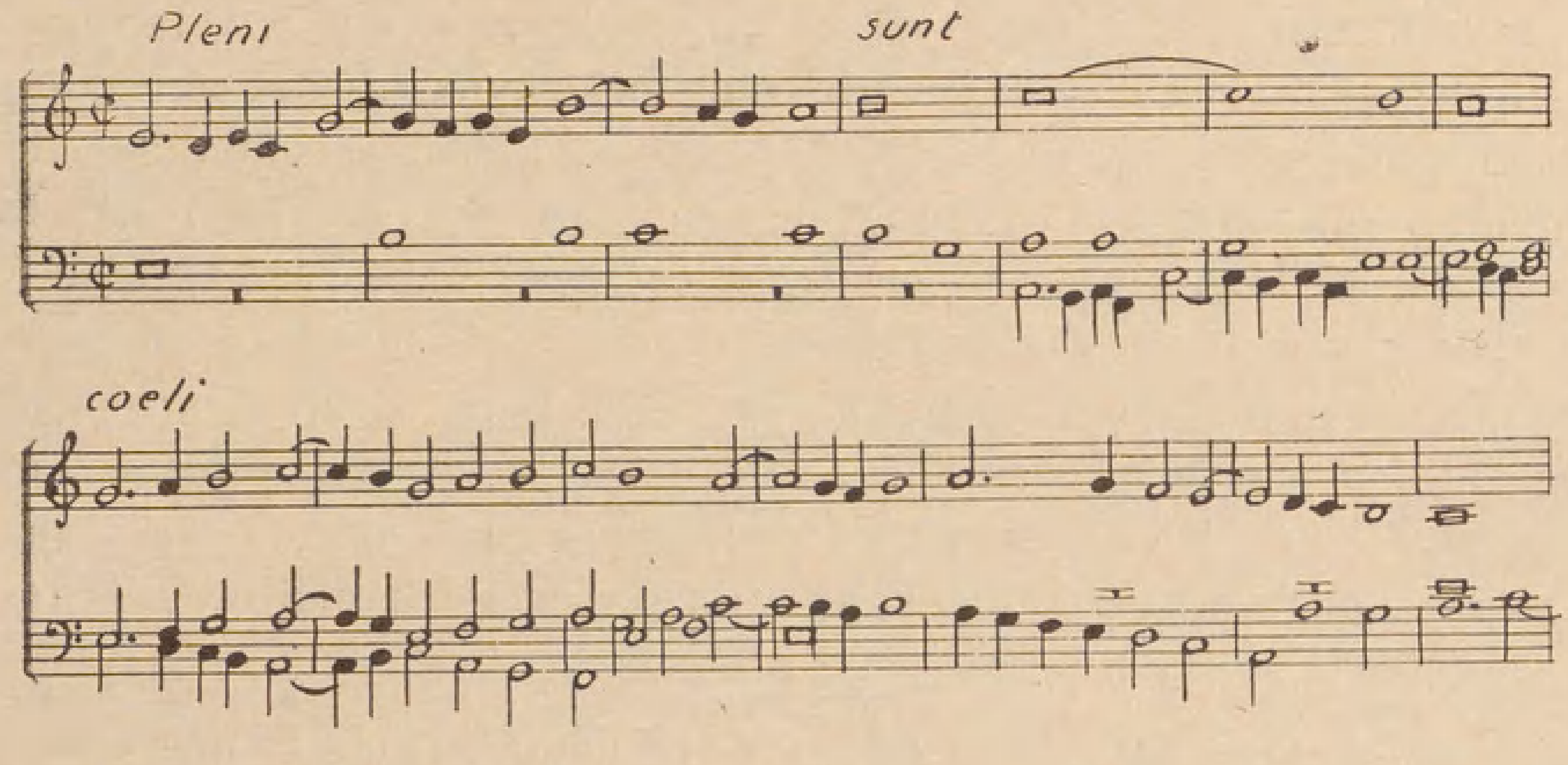
Emprunté à l'hymne *Vexilla regis*, le thème d'*O crux, ave* est répété, soulevé comme dans une ostension de la croix aux jours de pénitence. Agricola y joint une plainte affectueuse qu'il redouble et qu'il enfle avec une émouvante obstination. Par l'artifice d'un retard, il mélange l'amertume de la dissonance (*passionis*) à l'hommage de sa piété. *Haec dies*, à cinq voix, témoigne d'une joie grave, animée seulement par des vocalises diatoniques un peu rigides. *Sancte Philippe*, à 4 voix, construit sur un *tenor* majestueux est aussi d'une grandeur assez froide. Il y a plus de mouvement dans *Nobis sancti spiritus* où règne, vers le milieu, la simplicité d'une litanie populaire alternée (Maldeghem, rec. cité, III, p. 19, p. 21, p. 25). Dans *Si dedero somnum oculis meis*, le *tenor* est le plus souvent flanqué de lignes parallèles. Ce *processus notularum* par dixièmes est *celeberrimus*, observe Franchino Gafori (*Practica musicae*, 1496) et des compositeurs *jucundissimi* l'ont fréquemment employé : il nomme Agricola parmi eux.

Une agréable courbe est tracée de même par le soprano et la basse dans le premier *Kyrie* de la *Missa primi toni* (publ. par Petrucci). Dans le troisième *Kyrie*, ces deux voix s'accordent aussi à la dixième, mais avec lenteur, et leur chant est entrecoupé, comme dans le « hoquet » de la vieille école.

L'usage ancien du faux bourdon paraît dans le *Quoniam tu solus* de la messe *Secundi toni* (même recueil). Mais les autres messes d'Agricola révèlent surtout son talent de novateur. Il les construit, certes, sur des chansons connues, mais son impatience de créer y introduit une extraordinaire diversité, où la recherche de l'étrange est rachetée par de la vigueur et de la magnificence. S'il prend à Ockeghem le *tenor* de *Malheur me bat*, il change à son gré le rythme de la mélodie, il la surcharge, l'écourte, l'oublie. Il la néglige entièrement dans le dernier *Kyrie*, après l'avoir annoncée dans le premier sans la poursuivre, et en avoir inséré un fragment important dans le *Christe*. Dans l'*Et in terra*, il ne la rappelle d'abord que par quelques notes du soprano et de l'alto, et se plaît à façonner des passages à deux voix, où l'amertume de la dissonance contredit peut-être avec subtilité au sens de *bonae voluntatis*. Le *tenor* ne paraît avec continuité qu'à partir de *Gratias agimus*. Il ne s'achève pas mais reprend le commencement de la mélodie imposée. Il participe aux accords graves de *suscipe*, subit l'interpolation d'un motif entrecoupé que les autres voix murmurent tour à tour au *miserere*, accepte de nou-

veau le chant d'Ockeghem, le cède soudain à l'alto et ne le ranime plus que dans l'épisode en imitation de *Cum sancto*. Jusqu'à *Et incarnatus*, la polyphonie est fondée sur l'énoncé, incomplet cependant, de la chanson. La formule rituelle du *Credo* est ensuite évoquée (*Et ascendit*). Mais, à partir de *Et conglorificatur*, le *tenor* emprunté est utilisé tout entier et sans modification. Ces remarques suffisent pour montrer qu'Agricola n'est pas aveuglément fidèle. Dans les dernières parties de la messe surtout, il ne dispose du morne sujet qu'il a choisi, que pour le sacrifier à l'impétuosité de son imagination. Il l'a bien dissimulé, quand le *Sanctus* commence par des acclamations guerrières.





Et la suite est comme un combat dans le ciel, avec des attaques, des ripostes, dans un rythme véhément et brisé.

Dans le *Pleni sunt*, le soprano et la basse accompagnent le *tenor* d'une variation exaltée. L'*Agnus* oppose d'abord l'un à l'autre les mouvements troublés du soprano et de l'alto (1), puis le ténor fournit une base plus stable aux élans répétés du dessus. Quand le thème principal reparaît majestueux à la basse, cette supplication fiévreuse reçoit enfin un appui. Cette messe est le poème d'un musicien généreux et inquiet et d'un chrétien attentif : il y a de l'espoir dans la progression où Agricola traduit *judicare vivos*, et dans la phrase ascendante où le soprano annonce *et vitam venturi saeculi*. Le recueillement ralentit et harmonise le commentaire des paroles essentielles, et les trompettes princières retentissent *in gloria Dei*.

L'esprit d'indépendance règne aussi dans la messe *Le serviteur*. Le *tenor* est parfois remplacé par des motifs similaires ou même tout différents. Dans *Domine Deus, rex cœlestis*, il est engagé dans une progression descendante avec les autres voix; des ornements y sont ajoutés dans le *Sanctus*, et Agricola l'omet volontiers, par exemple quand le soprano et la basse tracent la ligne double de *filius patris* et de *benedictus*. Des accords sont joints aux syllabes du texte, quand il faut le déclamer clairement.

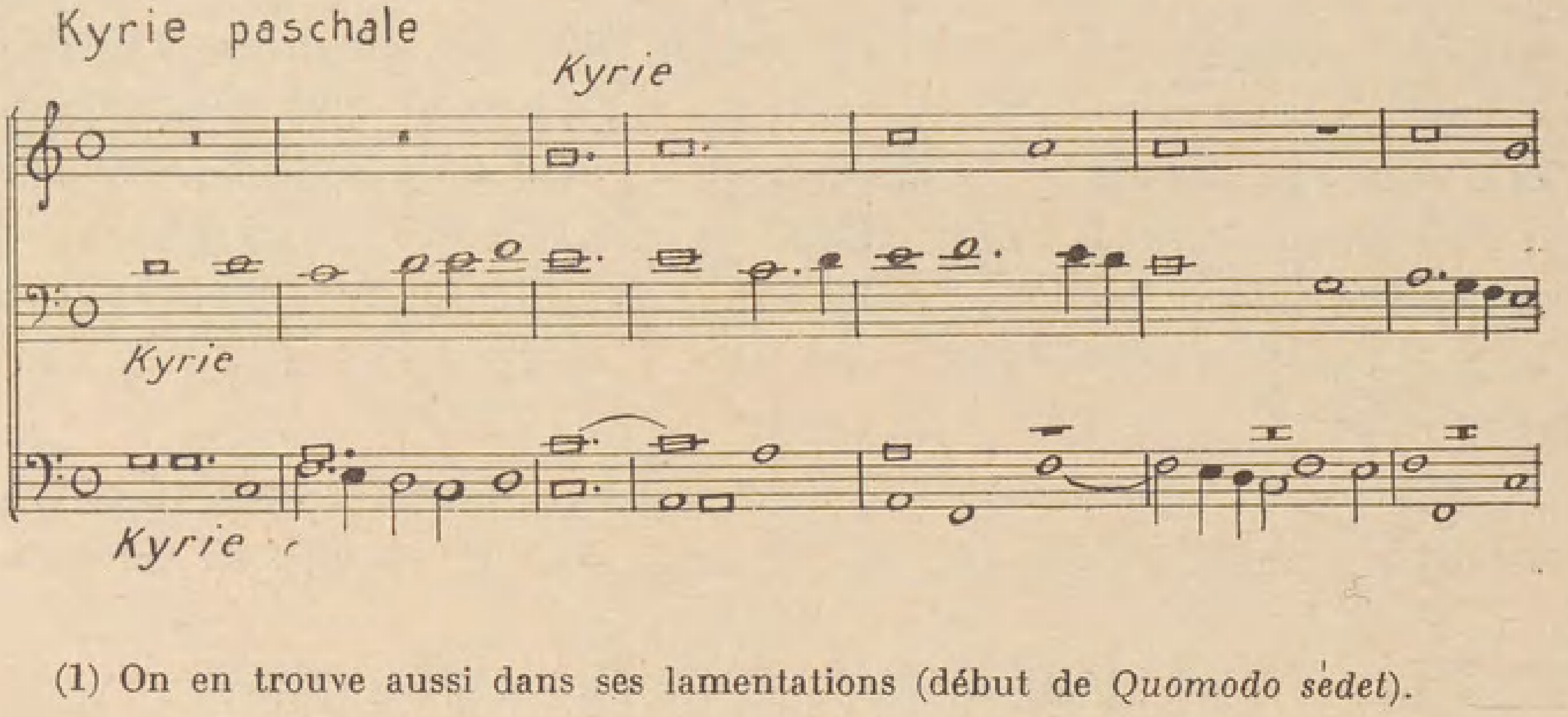
Le *tenor* de *Je ne demande*, fixé par Busnois, est pour l'amplification d'Agricola plutôt un ferment qu'une règle. La clarté tonale de ce chant

(1) Le passage est cité par Ambros (*Gesch. der Musik*, III, p. 133).

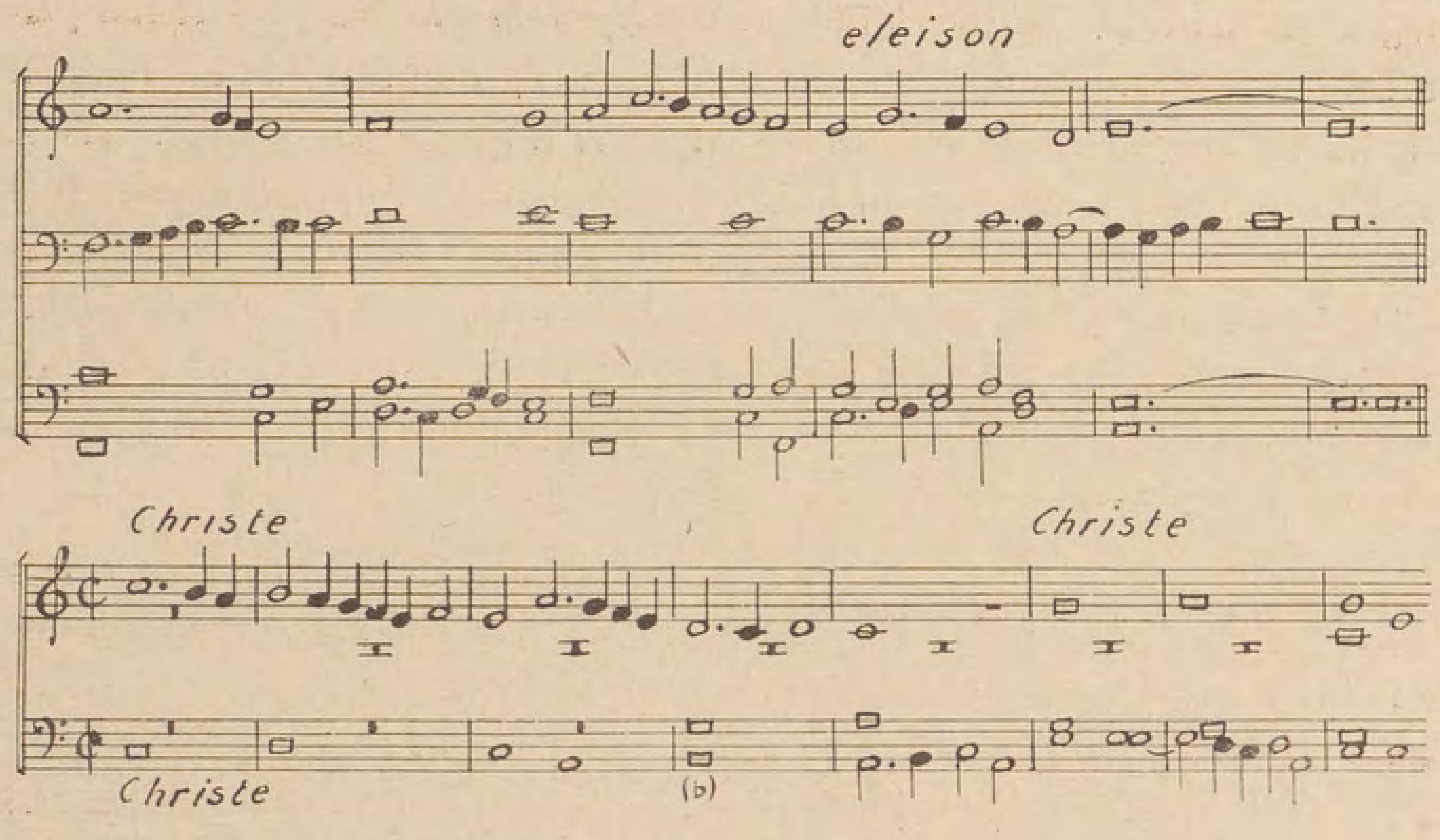
(notre fa majeur) facilite les digressions, et il arrive que la voix directrice soit entraînée dans les mouvements mélodiques suscités par ses subordonnées. Mais il y a beaucoup de passages où, dans sa continuité, elle gouverne le contrepoint, ou y est reproduite par des imitations. Dans le *Christe*, un fragment en est même curieusement traité par extension à la basse (série de tierces descendantes, du mi au ré grave). Au commencement du dernier *Kyrie*, les cinq premières notes du sujet accompagnent l'énoncé de la phrase finale de ce même sujet par le soprano. Cependant, le *tenor* est omis dans la conclusion de la messe (*dona nobis pacem*). Elle s'achève à 3 voix, avec les vocalises à la dixième déjà remarquées (1).

Busnois avait aussi traité *In myne zyn* dont Agricola fit une messe. Là se manifestent encore la prédilection pour les finesses rythmiques, et le talent de dessiner avec ampleur et avec charme. On le reconnaît dans l'*Et in terra*, aux vocalises difficiles du *contratenor*, dans le *Patrem*, aux lignes élevées tout d'abord par le ténor et le soprano. Après le dialogue si simple du *Benedictus*, le soprano prononce *in nomine* sur une gamme ascendante. Il en redescend aussitôt les degrés, mais en ornant chaque note de broderies semblables : symétrie un peu vulgaire dont le ténor dissimule la monotonie par un jeu alternatif d'obéissance et de contradiction. Comme dans les autres messes, des accords successifs soutiennent les syllabes des invocations solennelles : ils préparent, dans le *qui tollis*, à la supplication d'abord impassible, puis plaintive du soprano.

Dans une messe où le *tenor* suit le *Kyrie paschale*, puis le *Gloria* du



(1) On en trouve aussi dans ses lamentations (début de *Quomodo sedet*).



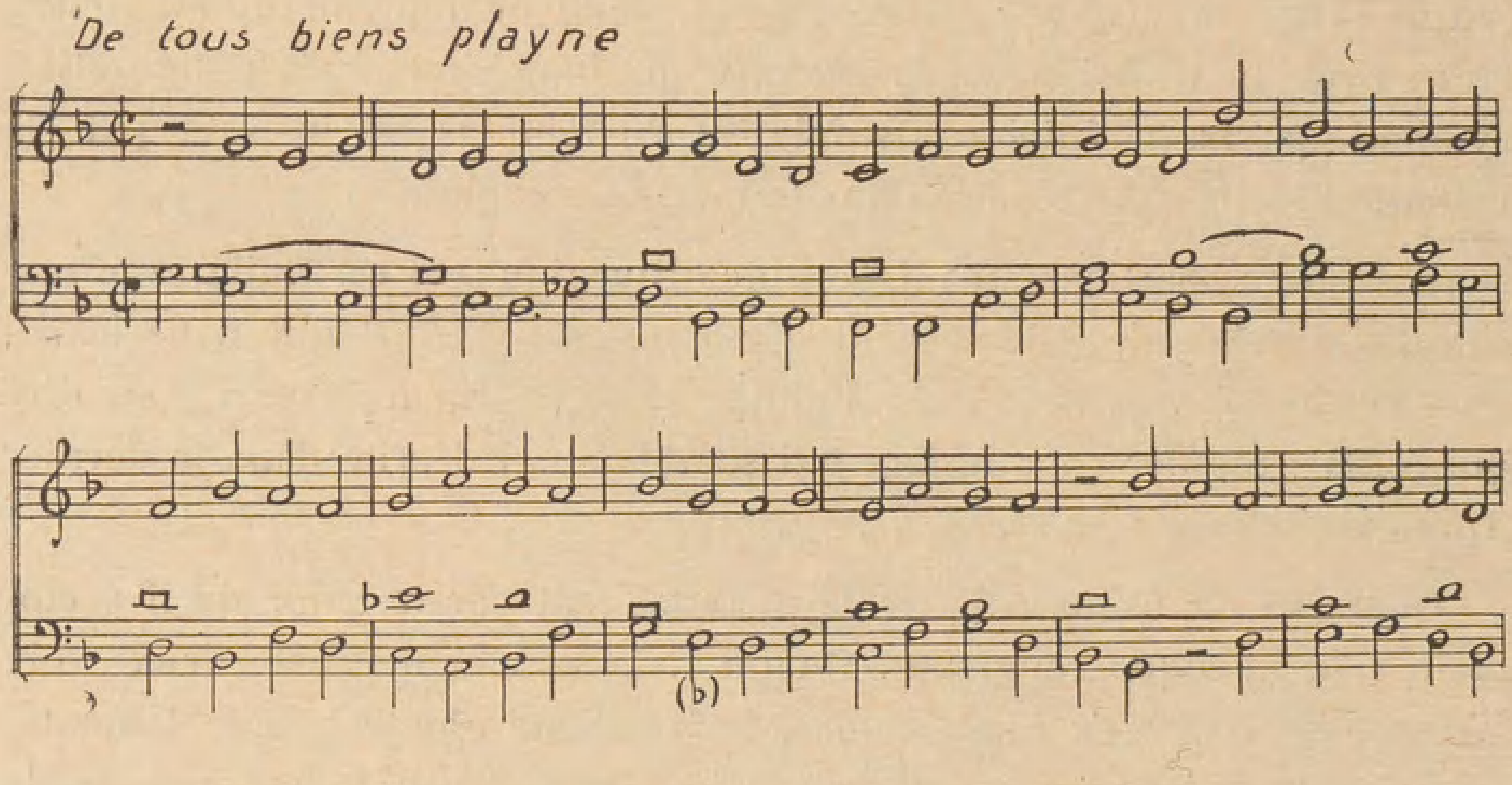
même ordinaire, le *Credo* est fondé sur la chanson *Je ne vis onques* (*D. T. Ö*, XI, p. 102). Les deux voix supérieures y empruntent, pour commencer, au soprano de l'original. Dans le premier *Kyrie*, le soprano reprend en canon le motif du *tenor*. Toutes les voix imitent les premières notes du chant imposé dans un *Christe* que le dessus orne d'amples vocalises. Le dernier *Kyrie* est animé par des traits rapides au rythme syncopé. Cette diversité du mouvement se retrouve en *Genitum, non factum*, mais le *Crucifixus* à 3 voix allie le recueillement à l'émotion (voyez la dissonance sur *passus*). La vivacité ne reprend qu'au *Resurrexit*, avec un trait issu de la basse, et prolongé vers l'aigu, figuration symbolique. La sérénité contemplative du *Sanctus* est inspirée par la mélodie grégorienne choisie dans la messe du carême.

L'*Agnus* appartient au même office liturgique. Il est traité avec une simplicité mêlée de tendresse. Il n'y a un peu d'effort que dans les lignes conjuguées en canon par l'alto et le soprano, mais c'est pour dire *qui tollis :* montée sous le faix qui semble aussi décrite dans le dernier *Agnus* de la messe *Le serviteur*.

Quelques chansons d'Agricola se rattachent par le *tenor* qu'il y emploie à la musique religieuse. Quand il laisse chanter par deux voix *L'heure est venue de me plaindre*, la troisième ajoute à cette lamentation *Circumdederunt me dolores mortis*. Dans *Revenez, tous regrets*, la basse énonce *Quis det ut veniat petitio mea*. Le procédé musical est ana-

logue en *Belle sur toutes*, édifié sur *Tota pulchra es*. La plus remarquable de ces œuvres composites est celle où le soprano formule un serment de fidélité « Que vous, madame, je le jure, n'est ni sera de moi servie, etc. », tandis que la basse dit lentement *In pace, in idipsum dormiam et requiescam*. L'élan des premiers motifs, l'insistance par syncope et par répétition, dans la seconde phrase, l'effort soutenu puis la langueur, les retours de l'énergie marqués en une progression émouvante et vaine, témoignent d'un état lyrique où les contemporains d'Agricola auraient craint de se perdre.

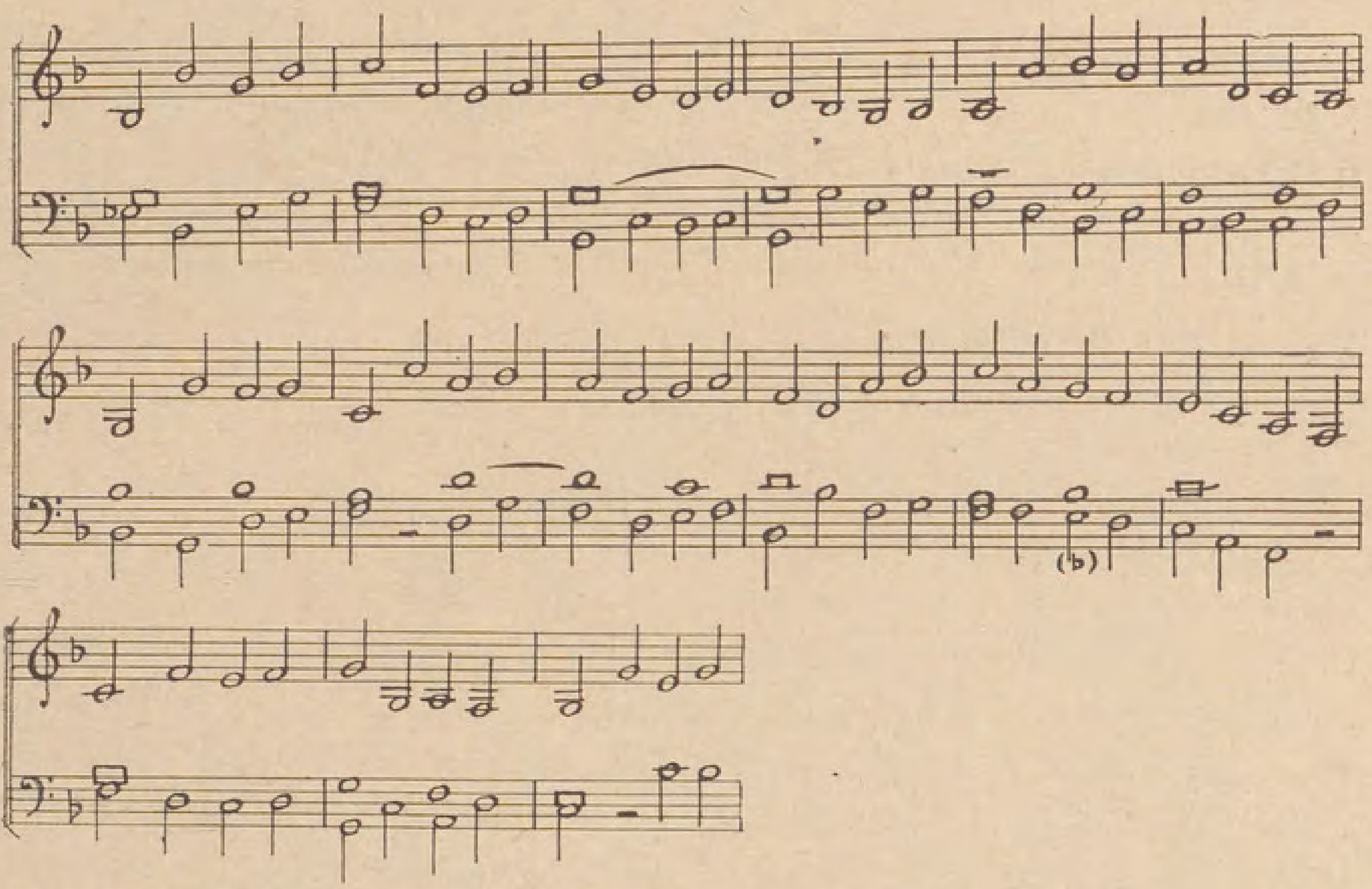
En d'autres chansons, l'imagination exaltée du musicien se révèle encore, mais pour étonner, plutôt que pour toucher. Dans *L'homme banny*, l'ornementation a l'ampleur et la mobilité instrumentales. Il en est de même dans *Amours, amours*, où la répétition d'une cadence vieillie a peut-être aussi une signification ironique. Les traits abondent aussi en *S'il vous plaît*, en *Si mieux ne vient d'amour*, en *Adieu m'amour*. Souvent, Agricola ne considère la chanson que comme un sujet de variation brillante. Il ne se lasse pas de proposer pour certains textes de nouvelles gloses. Il en subsiste trois pour *D'un autre amer* (*aimer*), deux pour *Tout à part moy*. Il traite de *Tous biens pleine* sous les appels entrecoupés du soprano (1) ou bien avec de larges enroulements, et une autre fois encore avec un sec accompagnement de notes égales, qui



(1) Éd. par O. J. Gombosi, *Jacob Obrecht*, 1925, II, p. 32.

Planche XIX. — Albrecht Dürer. - Cl. Giraudon

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.



conviendrait au luth et surtout au clavecin (*Clarus vocum manuumque*, est-il dit en son épitaphe). Une version de *Comme femme déconfortée* n'est qu'impétueuse, tandis que l'autre (à 3 voix) est animée par des motifs vigoureux, obsédants, ressassés, étendus ou développés (1). Discours d'un poète : il interroge, promet, se débat, asservi à une forme qui retarde ou qui déjoue les confidences. Dans son élaboration de la chanson célèbre *T'Andernaken*, il use surtout du contrepoint linéaire et le laisse s'écouler sur la pente du mode, mais il y introduit des apostrophes syncopées et répétées (mes. 8 et suiv., mes. 41 et suiv.) (2) qui rendent humain son exercice volubile. Dans *Oublier veuil* le sentiment l'emporte : mélodie hésitante, lignes tendues, émouvants appels du soprano. Pour *Je n'ay deuil*, Agricola tire son contrepoint du motif placé par Ockeghem à la basse, au commencement de sa chanson sur les mêmes paroles. *Allez regrets* dépend entièrement du sujet élaboré par Hayne (avec réminiscence de son accompagnement). On retrouve d'autre part chez Josquin (messe *Faysans regrez*) le glas qui tinte au *tenor* quand Agricola interprète à deux et à trois voix, *Tout à part moy*. Il imite la cornemuse en *Sonnez, muses mélodieusement* et désigne ce qu'il entend par « doux accords et joyeuse harmonie ».

(1) Ambros, *Gesch. der Musik*, V, p. 180.
(2) Gombosi, p. 53.

Crions Noël a de l'analogie avec cette pièce, mais des notes répétées y paraissent ensemble aux trois voix et sans doute avec une intention que le manque des paroles rend obscure. Le martellement des syllabes sur le même ton se remarque aussi dans *Le second jour d'avril courtois*, et surtout dans *Si vous voulez m'estre loyale*, où cette déclamation prend de la noblesse.

Originaire d'Audenarde, clerc de Tournay, Gaspard van Weerbecke servit à la chapelle ducale de Milan depuis 1472. Bientôt chargé de recruter des chantres, il en alla chercher dans les Pays-Bas. En 1475, il avait pour collègues le fameux Jean Cordier, le vaniteux Roger de Lignoquercu (Van Eeckhoute), l'inquiet Jean Cornuel, « Alexandre » et Josquin. De 1481 à 1489, il fut choriste du pape. Le 8 octobre 1495 son nom paraît dans les comptes de Philippe le Beau, et il y figure jusqu'au 25 juillet 1497 (Nord, B 3454-3455). De 1499 à 1509, il appartint de nouveau à la chapelle pontificale. Son talent était assez connu en 1491, pour qu'un chanteur annonçât au duc de Ferrare qu'il avait écrit la messe *Princesse d'amourette* (1), et plusieurs de ses motets ont été copiés dans le recueil formé par les soins de Franchino Gafori, en 1490, pour la cathédrale de Milan (2). Son *Virgo Maria, non est tibi similis* suffirait à prouver que ses qualités dominantes sont l'onction et la clarté (3). Il entretient volontiers un doux balancement en ses longues mélodies confirmées par des accords (*Jam enim hiems transiit*), ou reprises par imitation (*Ave, mater omnium*) (4). Souvent, la simplicité de son discours est extrême. Dans *Adonay sanctissime* le ténor et la basse récitent une sorte de litanie (*Domine, Deus*, etc.) que des tierces suffisent à entretenir. La fin d'une supplique à la Vierge a le même tour populaire en *Mater digna Dei*. Le dialogue où deux par deux les chantres disent d'abord *Ave, stella matutina* est nourri de sixtes. Tout l'artifice de construction n'est ici que de rattacher ces lignes doubles à une série de pilastres d'appareil quadruple. C'est sur un murmure d'oraison uniforme que s'élèvent dans *Ibo mihi* les timides louanges répétées par

(1) Vander Straeten, VI, 1882, p. 81.

(2) K. Jeppesen, *Die drei Gafurius-Kodizes*, etc. (*Acta musicologica*, III, 1931, p. 26).

(3) Ambros-Kade, V, p. 183.

(4) G. Cesari, *Musica e musicisti alla corte sforzesca* dans le 4e vol. de *La Corte di Lodovico il Moro*, de Malaguzzi Valeri, 1923, pp. 201-204. Voyez aussi l'ondulation du rythme dans *Vidi speciosam*.

le ténor et le soprano (*tota speciosa*). L'obligation de pourvoir à la messe ducale quotidienne a sans doute habitué Weerbecke à improviser agréablement, mais non sans dignité, et sa dévotieuse modération ne le prive pas de s'émouvoir, d'inventer, de renouveler. La première phrase d'*O pulcherrima mulierum*, s'achève par une molle cadence en faux-bourdon, après laquelle le soprano avec plus de grâce, et l'alto avec plus d'emportement, dégagent de l'accompagnement leur *surge, propera*. Ce n'est pas sans intention que les mots *sonet vox tua*, etc. sont chantés en canon par le ténor et le soprano, et il est délicat de marquer par une dissonance la fin de *vox enim tua dulcis*. Le motif joint par l'alto au mot *pura*, dans *Ave, domina* est d'un détachement hautain. Les premières intonations du soprano en *Christi mater, ave*, sont séparées par des silences, et cet isolement laisse mieux reconnaître le caractère d'humble confiance de l'une, et l'exaltation dans la louange de l'autre. Ce prêtre dépourvu d'emphase excelle dans les aveux de compassion pour Jésus en croix. C'est par des suites d'accords solennels (procédé qu'il emploie volontiers aussi dans ses autres motets) qu'il déclare sa douleur et en explique la cause. En *Tenebrae factae sunt* (Petrucci, *Motetti de Passione*, etc., 1503) l'interrogation du supplicié, *Deus meus*, est d'abord lentement proférée *voce magna* comme le texte l'exige, par les quatre chanteurs. Mais la plainte du Christ s'affaiblit. Deux voix seulement chantent, ou plutôt récitent : « Pourquoi m'as-tu abandonné ? ». L'harmonie même finit par manquer à cette phrase qui se termine à l'unisson. Une raréfaction analogue annonce la défaillance mortelle, mais l'importance de *consummatum est* paraît telle à Gaspard, qu'il réunit tout le chœur pour le dire.

Dans le *Verbum caro* (même recueil) des duos alternent aussi avec la masse majestueuse des acclamations collectives. Les paroles de l'*Ave verum* sont introduites dans ce motet et interprétées avec sobriété.

Dans une pièce encore, Gaspard traduit l'*Ave verum* avec plus de continuité. Les quatre voix ne s'y séparent point. Comme souvent d'autre part, le soprano dirige ce discours touchant et plein. Dans l'*Esto nobis* cependant, le ténor et le soprano procèdent en canon. La conclusion est préparée par des vocalises symétriques traitées par gradation, le soprano et la basse étant d'abord tracés parallèlement à la dixième.

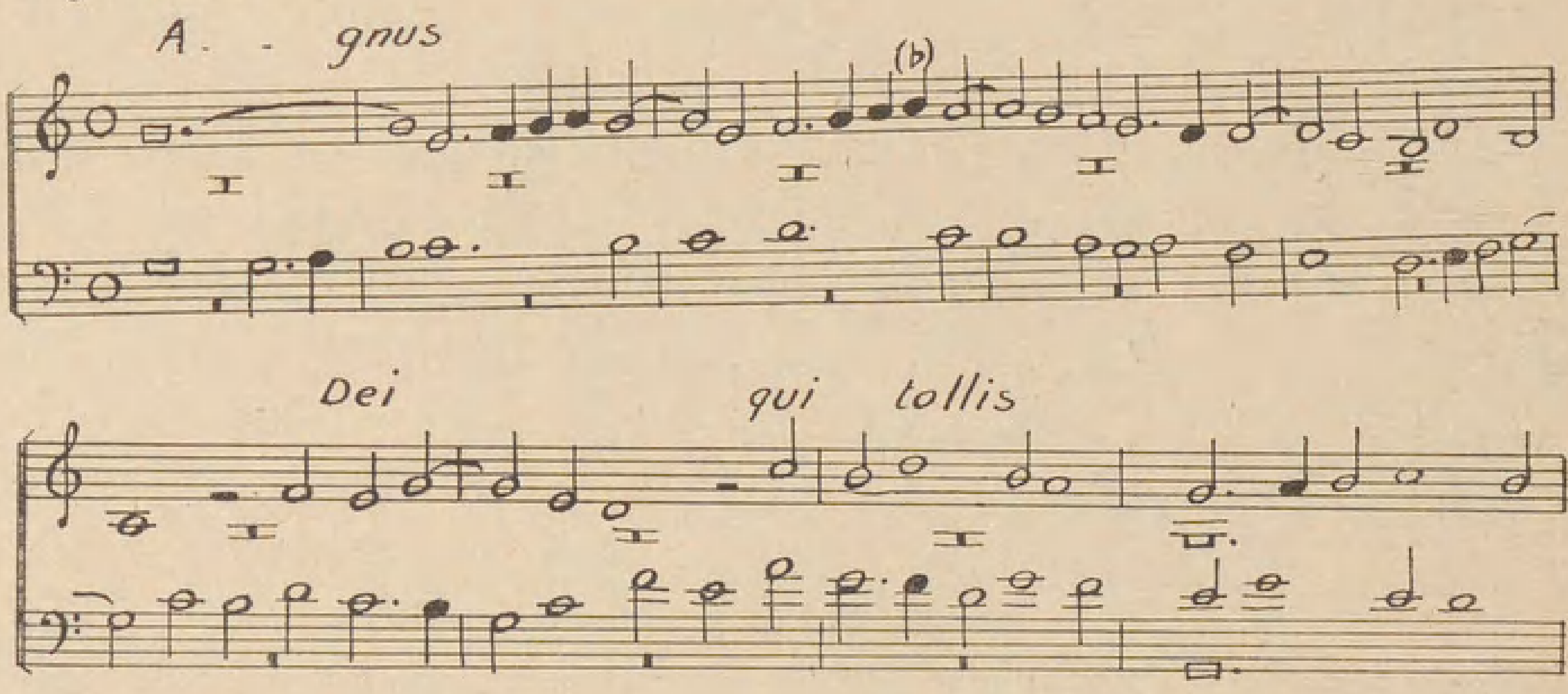
Les procédés sont analogues dans *Anima Christi* et dans *Panis angelicus*. A la fin de ce cantique, l'auteur use avec diversité des tournures

qui lui sont familières. Il s'y révèle encore ingénieux dans la candeur, habitué à la contemplation, et prudent en sa technique.

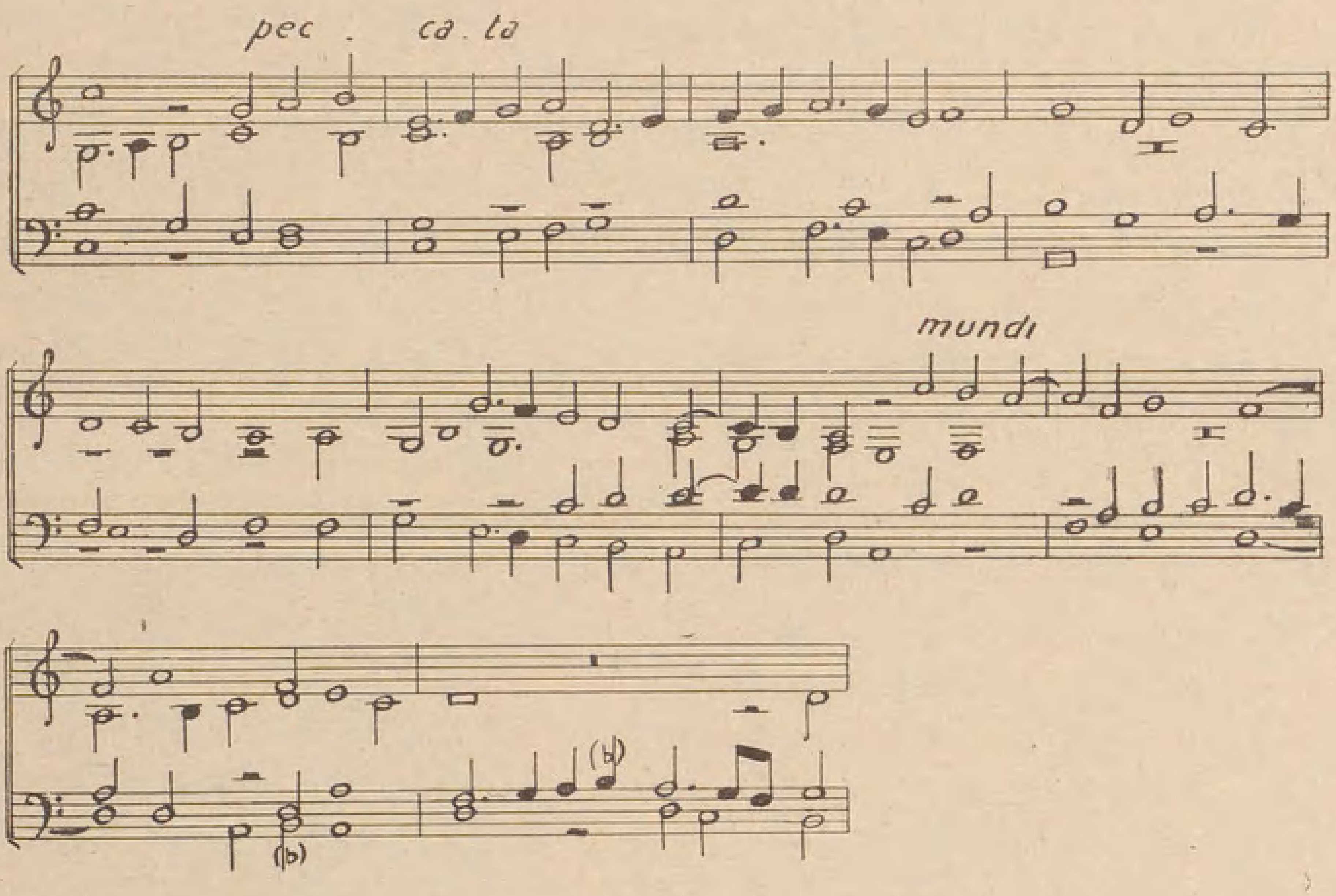
Petrucci a publié cinq messes de Weerbecke en 1506 et une sixième en 1508 (*Missarum diversorum auctorum liber primus*). Dans le recueil de 1506, l'antienne *Ave regina* est prise pour *tenor* et la mélodie en est aussi utilisée dans le contrepoint.

Une messe *Octavi toni* se trouve dans le même livre, mais pour les autres le musicien a choisi des sujets profanes : *O Venus banth; E trop penser; Se mieulx ne vient* (d'amour). Dans la messe publiée en 1508, il traite une chanson un peu sèche *N'as-tu pas veu la mistondina* (Petrucci, *Canti C n° cento cinquanta*, fol. 27-28), en tire une musique aimable, fluide, et suffisamment religieuse. Dans le *Quoniam*, il l'assouplit par des triolets, en dispose les éléments en dialogue, moyen de développer qu'il emploie en d'autres passages, et avec un peu trop de complaisance. Le recours à l'amplification par séquences lui est habituel aussi. En somme, il a ici moins d'invention que d'aisance ornementale, mais son travail facile semble s'accomplir dans la sérénité (voy. le *Sanctus*). Les tranquilles vocalises du soprano, dans le dernier *Agnus*, et même cette douce insistance sur *dona nobis* sont ainsi déjà des témoignages, plutôt que des requêtes d'apaisement (1).

La messe inédite *Princesse d'amorettes* contient sans doute les pages les plus remarquables que Weerbecke ait écrites. C'est surtout par l'ampleur de la mélodie qu'il se signale au commencement du *Kyrie* et de l'*Agnus*.



(1) Dans l'*Amen* du *Gloria*, un motif de trois notes est répété, comme pour donner l'impulsion au trait qui prépare à la cadence finale. Voyez la citation fournie par Peter Wagner (*Gesch. der Messe*, 1913, p. 143).



Dans le *Sanctus*, de longues lignes doubles s'élèvent d'abord, comme si le musicien avait songé en les traçant à *Duo seraphim clamabant ad invicem Sanctus*. Ces périodes sont souvent des variations du *tenor* donné dont la formule se distingue aussi dans les premières mesures du *Patrem* (imitation à trois voix). Même quand l'essor a moins de véhémence, et le contour moins de liberté, les figures s'enchaînent avec une grâce persistante que les surprises du rythme préservent de la fadeur. Parfois, certes, ce ne sont que les excroissances de la gamme dont elles acceptent le mouvement. Mais des retours, des hésitations, ou des efforts progressifs pour affirmer animent cette matière indifférente. Si le jeu de la gradation ascendante est trop prévu dans *Qui cum patre*, les alternatives de chute et d'ascension dans le *Christe* entretiennent une captivante incertitude (1). Le contrepoint cependant a quelque rigueur de symétrie dans *Et incarnatus* (à 3 voix) dans *Et ascendit*, et surtout dans le second *Agnus*. La solidité de l'accord parfait convient au chant d'*Et unam sanctam* et d'*Osanna*.

La *stangetta* publiée par Petrucci (*Odhecaton*, fol. 54-55) n'est à citer que pour la conclusion préparée par une tirade où le soprano et

(1) Voyez aussi le soprano, de *Deum de Deo* à *descendit de coelis*.

la basse, à la dixième l'un de l'autre dessinent des volutes symétriques autour du *tenor*. Dans la chanson copiée sous le nom de Jaspar (Florence, *Istituto musicale*, ms. 2439, fol. 79-80), *Sans regretz*, les traits sont ordonnés avec la même élégance que dans les compositions les plus agréables et les plus personnelles de Weerbecke.

La fréquente désignation de ce musicien par son prénom écrit Jaspar ou Jaspart (1), donnerait à croire qu'il se confond avec le compositeur Japart, ami de Josquin (2), et dont la carrière n'est pas connue. Le seul nom de Japart n'est joint qu'à des œuvres profanes. Dans un quatuor où le soprano chante *Vray dieu d'amours*, il introduit par plaisanterie les invocations de la litanie des saints, mélange qui serait piquant si la simplicité des motifs n'en rendait la réunion trop facile. Il combine aussi *Il est de bonne heure né* avec *L'ome armé*. Sa manie de fondre ensemble des chants divers se manifeste encore dans une pièce où il associe *Je cuide* et *De tous biens*. *Plus ne chasceray sans gans* reçoit l'accompagnement de *Pour passer temps*. En outre, Japart aime les indications énigmatiques : *Hic dantur antipodes*, en *De tous biens*, *Fit aries piscis*, etc., en *J'ay pris amours*. Mais si jaloux qu'il soit de renouveler, par ses devinettes ou ses rapprochements, des sujets trop souvent exploités, il se contente souvent d'épancher un aimable contrepoint, par exemple dans *Se congié pris*, dans *Amours, amours*, dans *Hélas, que il est à mon gré*, dans *Prestez le moy*. Cette belle humeur sans prétention est manifeste aussi dans les chansons italiennes de Japart. Si, dans *Fortuna d'un gran tempo*, il se permet l'artifice de ressasser les quelques notes de son *tenor*, il modèle avec beaucoup de grâce *Nenciozza mia* (3).

Marbrian de Orto (Ortho) servit le pape de 1484 à 1494. Cependant il fut doyen de Sainte-Gertrude à Nivelles, où il se trouvait à la fin de 1489. En 1494 il y était de nouveau. Un document de 1487 le désigne aussi comme chanoine de Comines. Chantre de Philippe le Beau depuis 1505 (Bibl. nat., ms. fr. 9042. — Nord, B 3462), il passa chez l'archiduc Charles (Charles Quint) dont il était premier chapelain en 1515 (Nord,

(1) Nord, B 3454-3455.

(2) Vander Straeten, ouvr. cité, VI, 1882, p. 104.

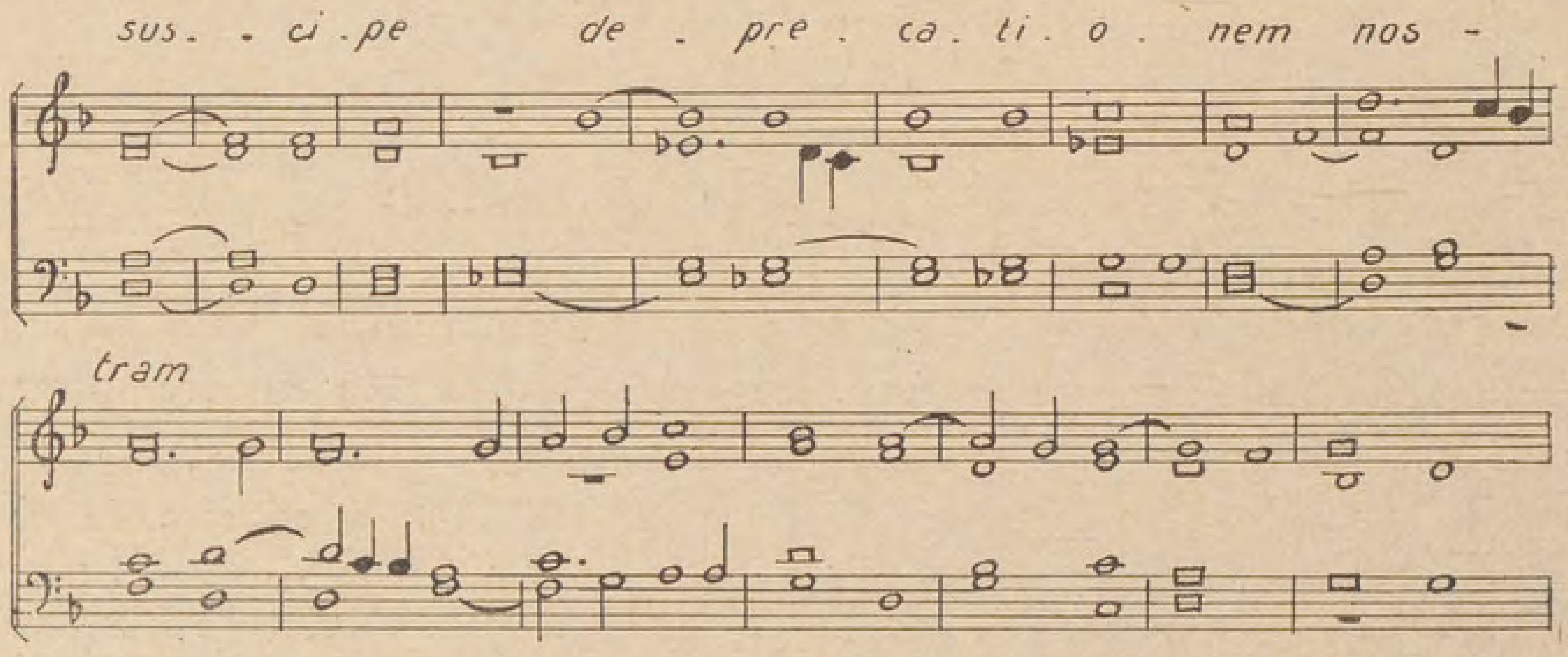
(3) Les chansons citées ici sont dans les recueils de Petrucci.

B 3346, fol. 46). Il reçut la sépulture en l'église de Nivelles au mois de février 1529 (1).

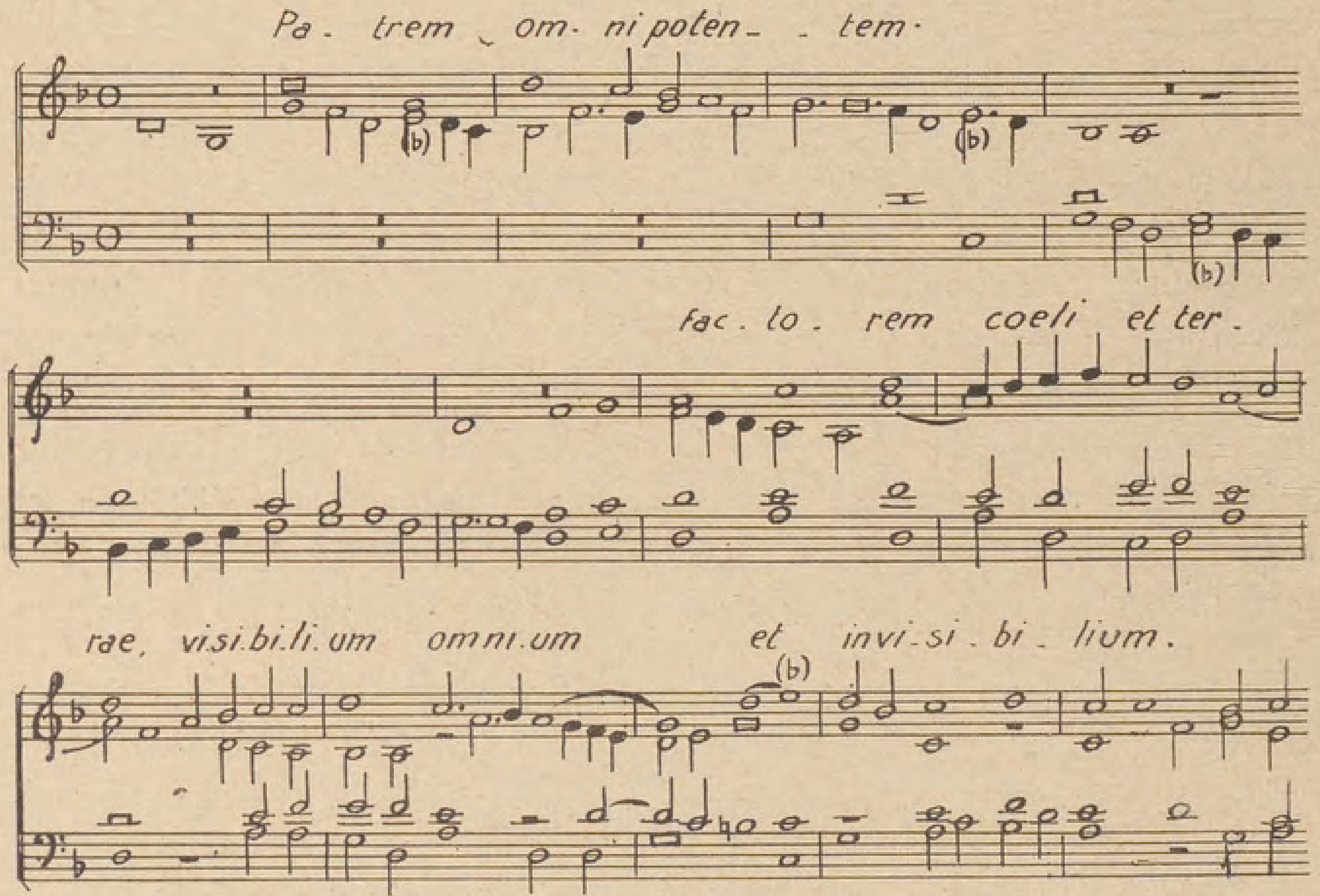
Son *Domine, non secundum* est dans le livre où Petrucci a recueilli les oraisons de Gaspard au Christ souffrant (1503). La mélodie grégorienne ornée y est souvent exposée en des duos bien dessinés. L'union des trois voix supérieures marque le mot *iniquitatum*, et la basse en alourdit l'harmonie à *nostrarum*. Le chœur s'assemble encore pour renforcer la plainte *quia pauperes*, et soutenir la modulation. Vers la fin, le soprano parcourt l'octave entière par trois motifs superposés. Il y a ainsi en ce motet de la variété, de l'expression et un peu de mécanique. Dans l'*Ave Maria* par lequel Petrucci consacre l'*Odhecaton* (1501), les invocations liturgiques les plus simples passent de voix en voix, et sont agréablement accompagnées. Près de la conclusion, *Dominus tecum* est répété par le soprano puis par le ténor avec une obstination significative (Ambros, vol. V. p. 193).

En 1505, parurent chez l'imprimeur vénitien les *Misse de Orto* (2). Quatre sont construites sur des chansons. La cinquième est soumise à un *tenor* grégorien (*Missa dominicalis*) dont l'autorité ne s'exerce point par une contrainte uniforme, et se manifeste comme un secours plutôt que comme une loi. Dès le début du *Kyrie*, la mélodie liturgique semble achever le concert, et non le diriger. Les autres voix préludent à ce *cantus firmus* qui règne avec des lenteurs complaisantes, ou une accélération opportune. Les mêmes accommodements diminuent le mérite du calculateur dans le *Gloria*, et la crainte de l'effort prive son discours de relief et de variété. Il est rare qu'une figure active émerge de ces ondes transparentes. Quelques artifices de la disposition, cependant, divertissent un peu de cette agréable monotonie. Dans le trio du premier *Qui tollis*, le plain chant passe au soprano, y est orné avec élégance, et la basse l'accompagne d'une belle roulade. Plus loin, le *tenor* ayant reparu, le chœur déclame *suscipe*, comme en des passages analogues

(1) Ursmer Berlière, *Inv. anal. des diversa cameralia*, 1906, p. 169. — F. Hergenroether, *Leonis decimi regesta*, 1891, p. 96. — Fr. Lemaire, *Notice hist. sur la ville de Nivelles*, 1848, pp. 140, 143, 151, 320. — Il y a en Belgique la petite ville d'Ortho.
(2) Bibl. nat., Rés. Vm[1] 229.



de Josquin. Sept mesures de canon, annoncées par la basse et accomplies par le soprano et le ténor d'après la formule liturgique du *Qui sedes* sont dans le *Gloria* l'unique sacrifice du compositeur à la scolastique. Il en concède moins encore dans le *Credo* où il associe assez habilement le *tenor* du *Credo* dit « cardinal » à des allusions au *Credo* du



4^e ton fournies par le soprano (*Et ex patre; genitum; et incarnatus est; et iterum*).

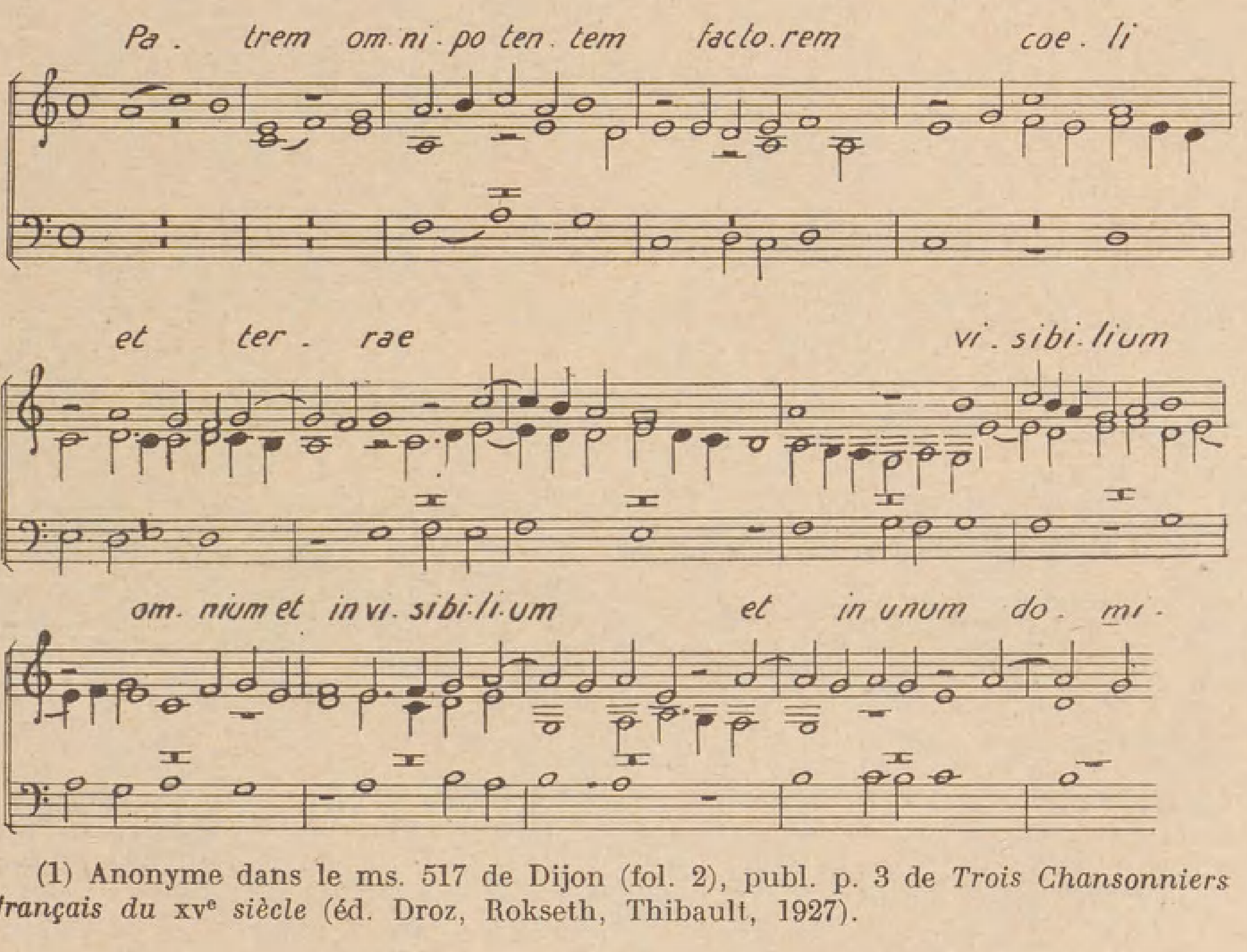
Planche XX. — Lille. Hieronymus Bosch a été supposé l'auteur de cette peinture : cela est invraisemblable.
La chanson copiée ici (*Toutes les nuicts*) a été traitée par Th. Crecquillon. - Cl. Giraudon

R.F.

Au début du *Sanctus*, de Orto montre encore avec quelle nonchalance il traite l'imitation, mollesse qui n'est pas dépourvue de charme.

Le *Pleni sunt* à deux et à trois voix est d'un style assez généreux. Il y a de l'animation jusque dans la vocalise trop bien proportionnée de *gloria tua*. Dans le *Benedictus*, le rythme détendu, un peu de relâche dans la discipline des voix, donnent à l'hommage un tour de rêverie pieuse. L'*Agnus* est riche de tout ce qui manquait aux premières pages. Le premier verset réunit en un limpide contrepoint des lignes richement fleuries. Si le soprano y procède par quartes étagées, cette gradation géométrique ne compromet pas la souplesse de l'évolution collective.

Avant que le *tenor* de *J'ay pris amour* paraisse dans la messe de ce nom, le soprano rappelle les premiers motifs énoncés par la même voix dans la chanson (1). La mélodie principale suffit au *Kyrie*, mais ne remplit le *Gloria* que grâce à des répétitions. Le *Credo* est traité 2 fois. Dans la première version, trois voix reprennent le « dessus » de la chanson en imitations déformées. Quand la basse indique le sujet, elle présente par petits groupes les termes d'une gamme ascendante, chargée de menues broderies. Dans le *Benedictus*, les fragments du *tenor* sont



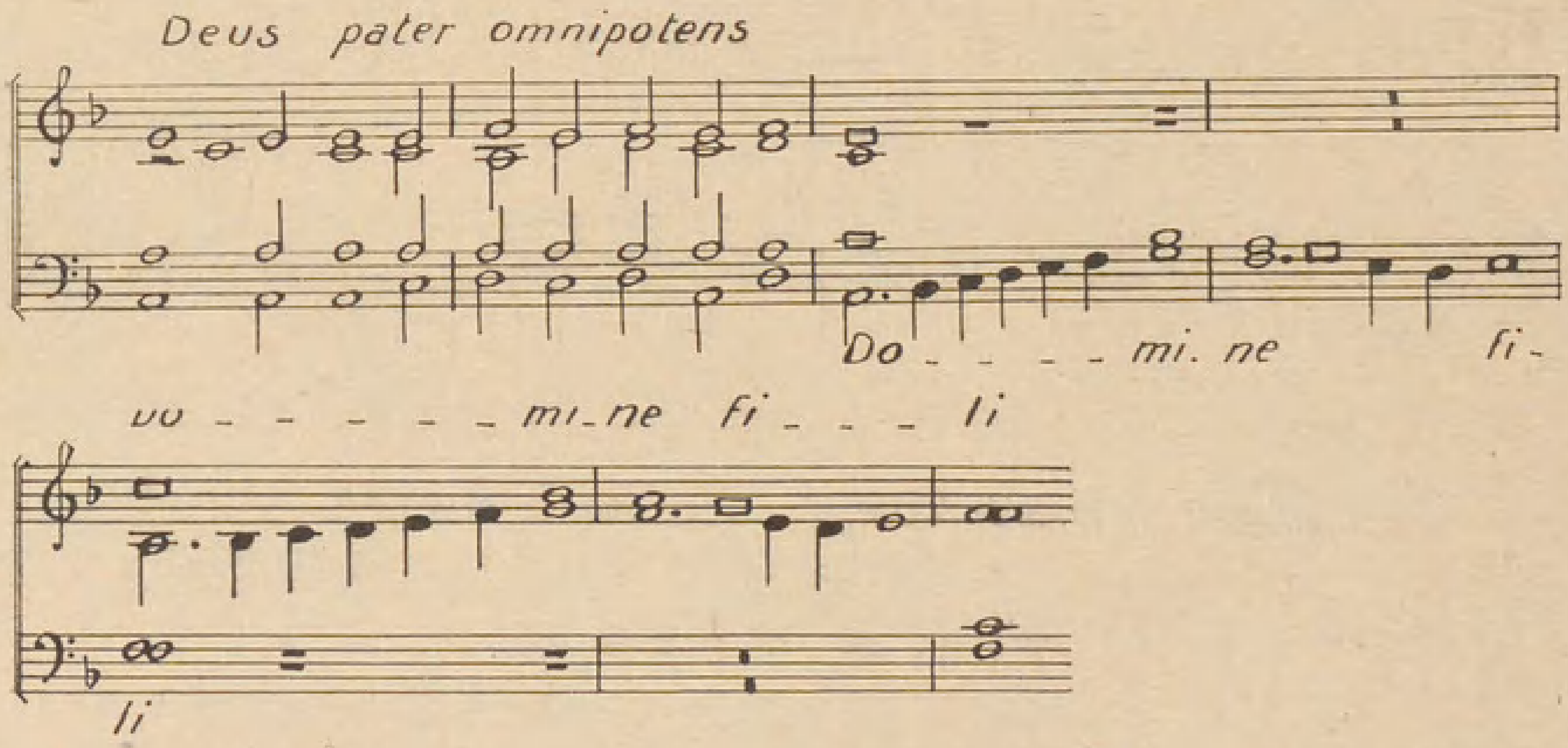
(1) Anonyme dans le ms. 517 de Dijon (fol. 2), publ. p. 3 de *Trois Chansonniers français du* XV[e] *siècle* (éd. Droz, Rokseth, Thibault, 1927).

traités dans un ordre arbitraire. La première phrase du soprano, dans le grave *Pleni sunt* en provient aussi, de même que la musique d'*et terra* où la basse et le *superius* fournissent un contrepoint de lignes parallèles.

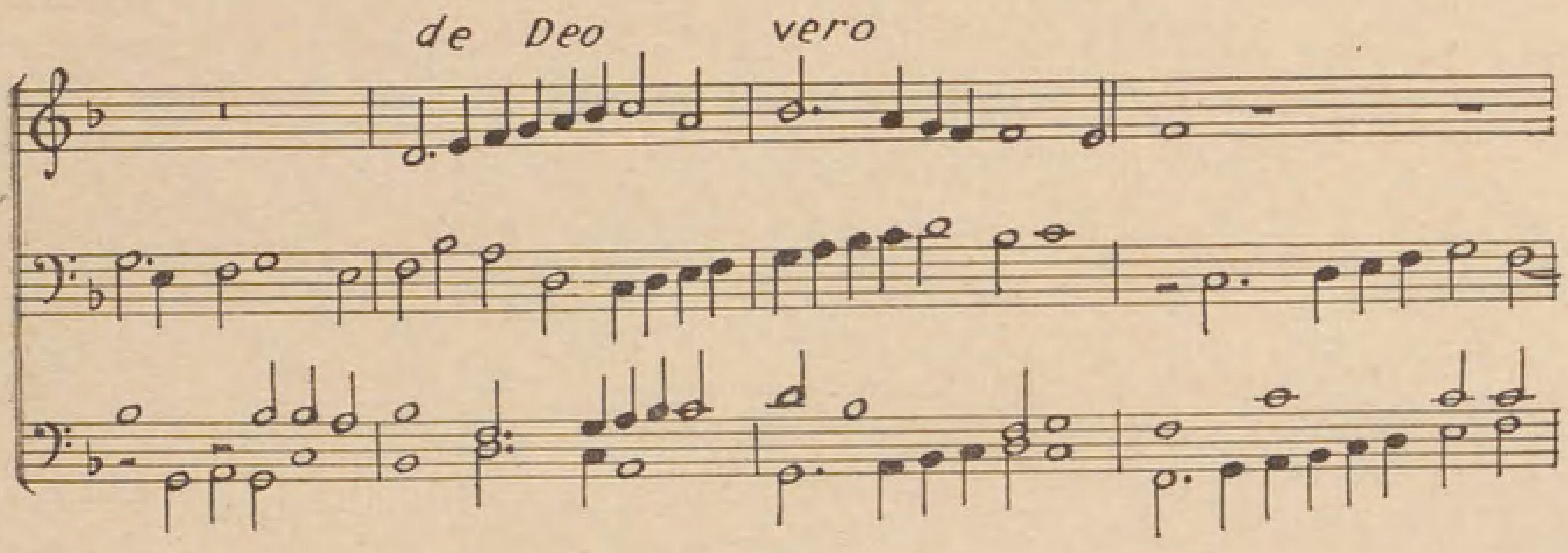
Dans l'*Agnus Dei*, le premier motif du *tenor* passe au soprano et réciproquement. Le contresujet du commencement est aussi la matière d'un canon en duo dans le second *Agnus*, travail assez achevé pour que Glareanus l'ait inséré dans son *Dodecachordon* (p. 320). Par la diversité des valeurs, la mélodie capitale se renouvelle dans le dernier *Agnus :* le soprano l'émet en notes maximes pointées, puis en notes moindres, et ces tenues reposent sur un entrelacement de motifs empruntés d'abord au chant essentiel.

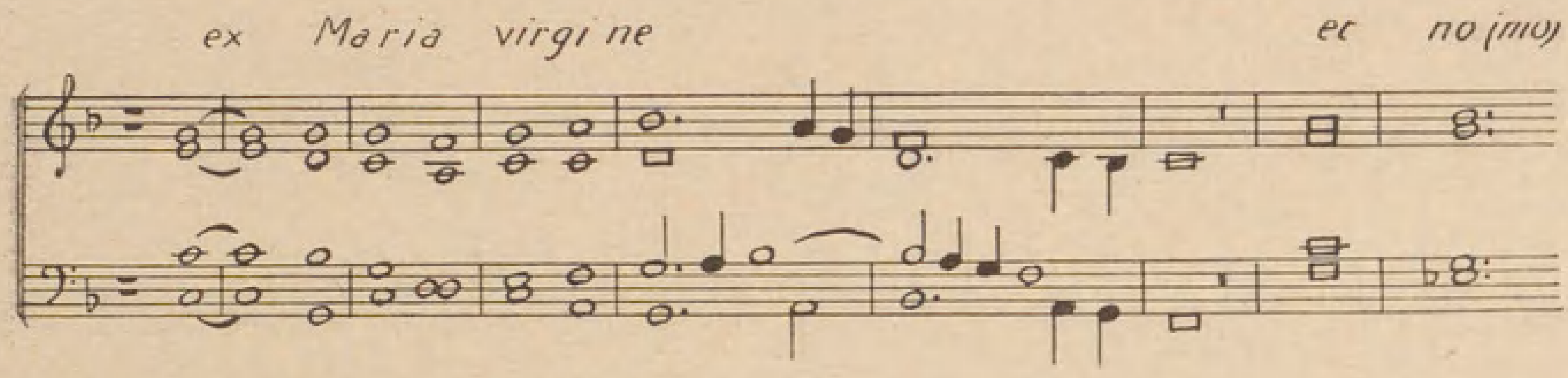
Aux imitations dérivées du thème, sont mêlées des lignes largement étendues dans la messe de *L'omme armé.* La basse y fournit une gamme ascendante par des élans successifs (3[e] *Agnus*). Elle s'élève du sol grave à l'ut, puis au ré, au mi, au sol de l'octave, et reprend au point de départ, jusqu'à la douzième supérieure (1). Quelques recherches d'écriture se remarquent dans cette messe. Il y a des canons en *Patrem* et *Qui ex patre.*

Dans la messe *La belle se sied*, de Orto utilise habilement le *tenor*. Les différentes voix l'indiquent à l'avance, et il est tantôt resserré, tantôt épanoui, soumis à des imitations ou à des reprises.



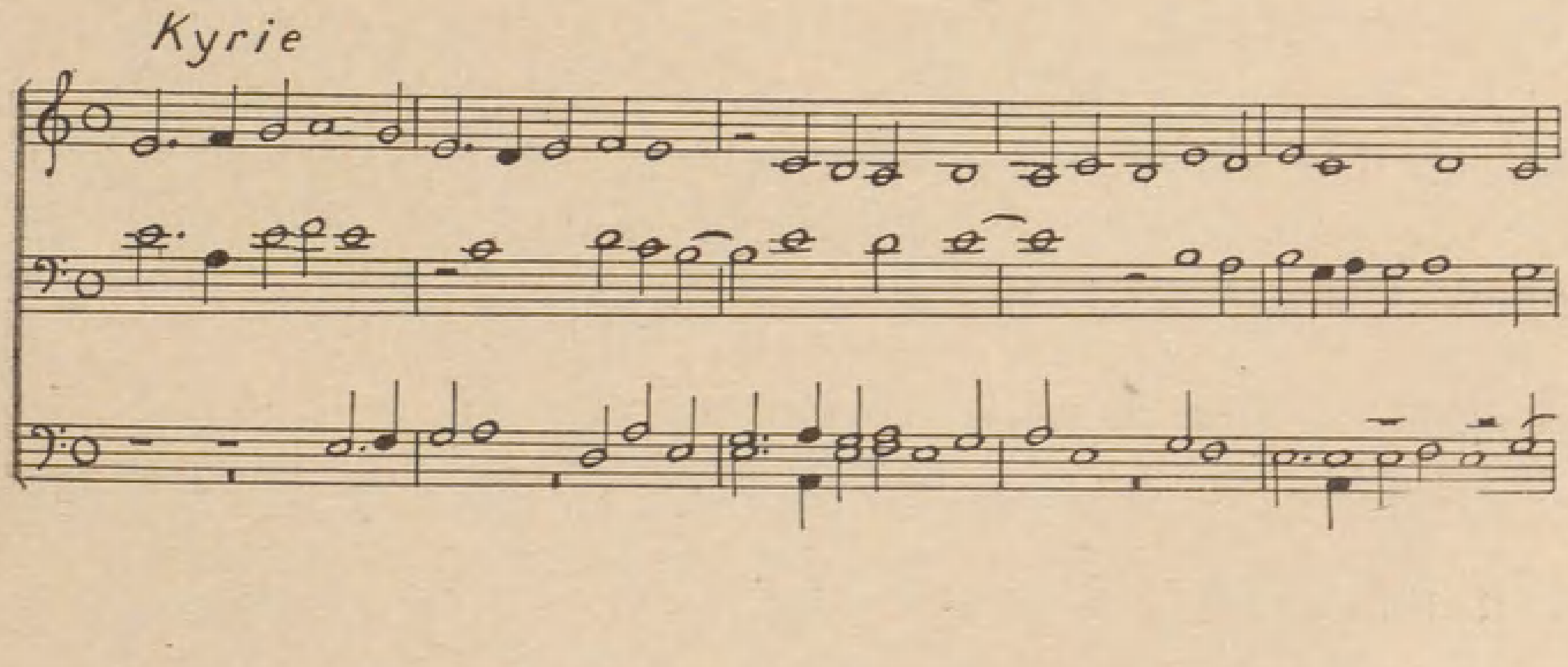
(1) Un exercice analogue sur la gamme n'est poussé que jusqu'à la 7[e] dans *qui venit.*

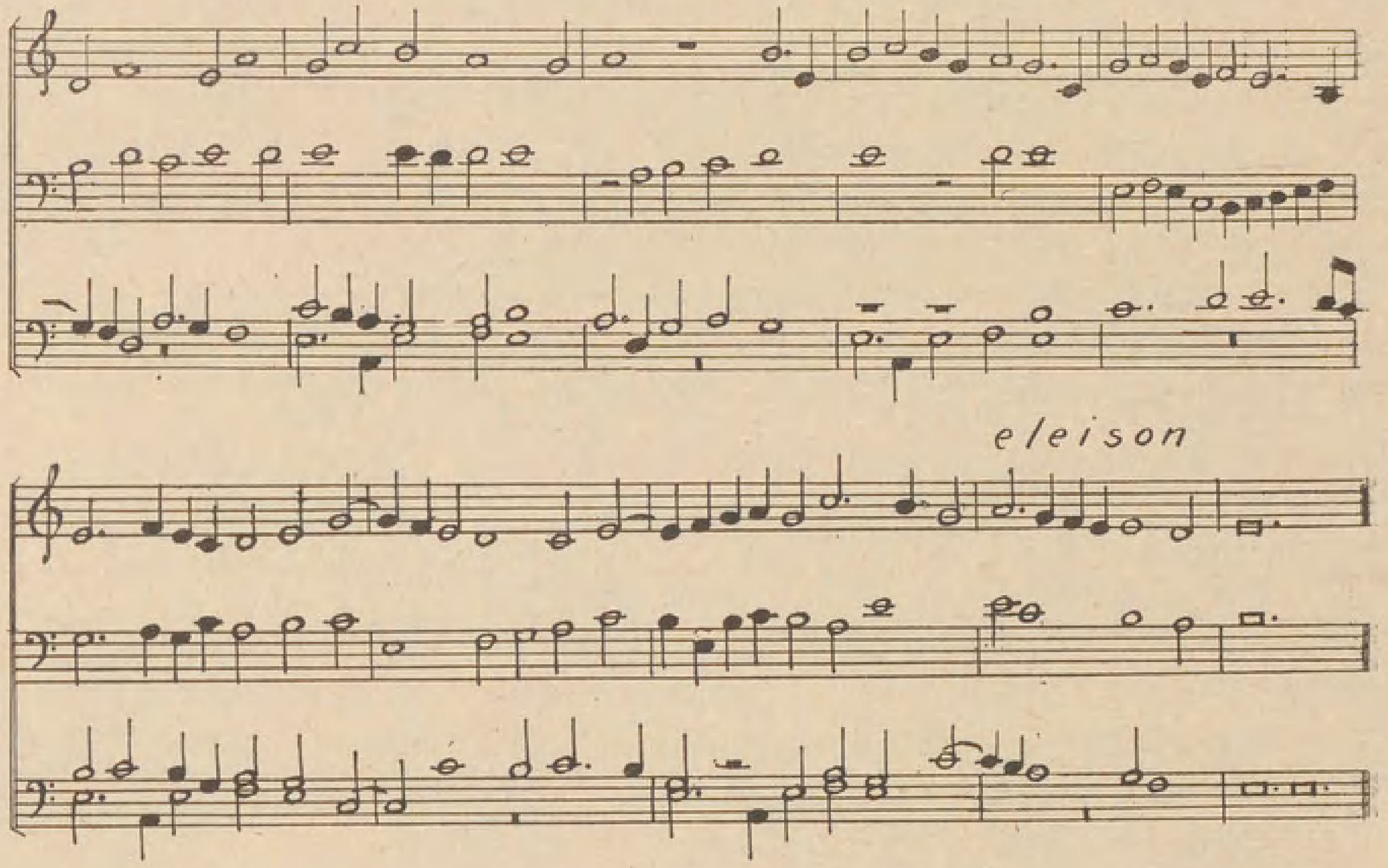




Au début du *Gloria* et du *Credo*, ainsi que dans le *crucifixus*, la mélopée de la vieille chanson prend un tour quasi rhapsodique : la répétition des notes y rend plus évident le caractère récitatif observé déjà dans la composition de Guillaume Dufay sur le même texte (voyez plus haut, p. 87). L'insistance dans la supplication est marquée par les redites du chant dans le deuxième *Agnus* (*miserere*).

Il semblerait par les premières notes de l'alto, que la chanson d'Ockeghem (voyez plus haut p. 105) dût être proposée dans le *Kyrie* de *Petita camuseta*. Mais la basse n'y chante à plusieurs reprises, ainsi que





dans le *Christe*, que ces cinq tons (1), et le soprano y répète seulement sur des degrés différents un motif analogue. Le rapport avec l'œuvre citée dans le titre reste si faible en cette messe que, dans un manuscrit de Vienne, elle est nommée *Officium My my*. Cependant, la figure initiale reparaît comme furtivement dans le 3e *Kyrie* et dans le *Pleni sunt* du *contratenor*, puis au commencement de l'*Agnus*, déformée par le superius, et quatre fois énoncée par la basse, exactement d'abord, ensuite transposée. Avec une désignation mondaine, cette messe est en grande partie liturgique. Le *tenor* du *Gloria* et du *Sanctus* est pris avec quelques variantes dans l'ordinaire des fêtes simples. Dans le premier *Agnus*, le sujet qui a la même origine est morcelé et remanié avec une expressive infidélité. Le *Credo* est fondé sur le *Credo* si connu du 4e ton.

Le flot assez librement dirigé du contrepoint est interrompu par des groupes d'accords où sont prononcées les paroles qu'il convient de marquer : *propter magnam gloriam; suscipe; Jesu Christe; propter nos; sub Pontio Pilato passus et sepultus est.* Les voix sont unies pour *simul adoratur.* Une ingénieuse intention les retient toutes sur *sedet* et elles soutiennent discrètement le soprano qui s'élève pour *et ascendit.*

De même que Josquin emploie toutes les notes de l'octave pour

(1) Dans le *Christe*, ce motif est adopté par toutes les voix.

traduire *omnia*, ainsi de Orto prétend montrer que l'Église est universelle, en épuisant les termes de la gamme montante d'ut au soprano, tandis que la basse descend selon l'échelle de notre *la* mineur. Les motifs longuement étirés sont fréquents dans cette messe, en particulier dans le *Sanctus* et le *Benedictus*, et dans le dernier *Agnus*, où le soprano procède par séquence. En d'autres cas, c'est au contraire en rabâchant peu de notes, que le musicien requiert l'attention. Le *tenor* prépare ainsi, dans le premier *Agnus*, une évocation brève du thème principal. Le *Qui sedes* est divisé en huit compartiments par des reprises obstinées de la basse. La même voix propose cinq versions différentes du même motif au commencement du *Sanctus*. Dans le troisième *Agnus*, c'est le sujet même des cinq notes qui paraît quatre fois. Le ténor le profère d'abord lentement, puis en valeurs moindres, et toujours un degré plus bas. Ici, le soprano use aussi du chant donné, dans une phrase où se rencontre l'intervalle sol dièze-ut (1). En notant soigneusement les accidents, de Orto porte atteinte d'une manière troublante au diatonisme supposé des modes.

Dans un *Credo* non publié, *Le serviteur* est associé aux variations liturgiques ordinaires : le *tenor* est donné totalement trois fois, la dernière en valeurs doublées.

Déclamé par le ténor avec une résignation hautaine, le texte de Virgile *Dulces exuviae* est dit par le soprano avec accablement. Par un accord inattendu de si bémol, par le gémissement d'une quarte diminuée, par l'accent que la dissonance ajoute à la majesté de la déclamation (*vixi*), le musicien prouve qu'il a compris ce qu'il y a de noble et d'étrange dans la scène de l'*Énéïde*. Il y a de la mélancolie dans *Vénus, tu m'as pris*, de l'ampleur en *D'un autre amer*, de la variété dans la disposition de *Fors seulement*. Si l'on avait les paroles, on apercevrait sans doute pourquoi *Les trois filles de Paris* semblent babiller en dialogue (2). Des notes répétées donnent le ton narratif au commencement de *Mon mari m'a diffamée* (3).

Le mérite de ce compositeur est de bien représenter l'art moyen de son temps. Il s'est appliqué à concilier les exigences de la règle reli-

(1) Publié dans la *Gesch. der Musik* d'A. W. Ambros, vol. V, 1882 (Kade), p. 198. On trouve aussi l'intervalle ut dièze-fa en *Dulces exuviae*.

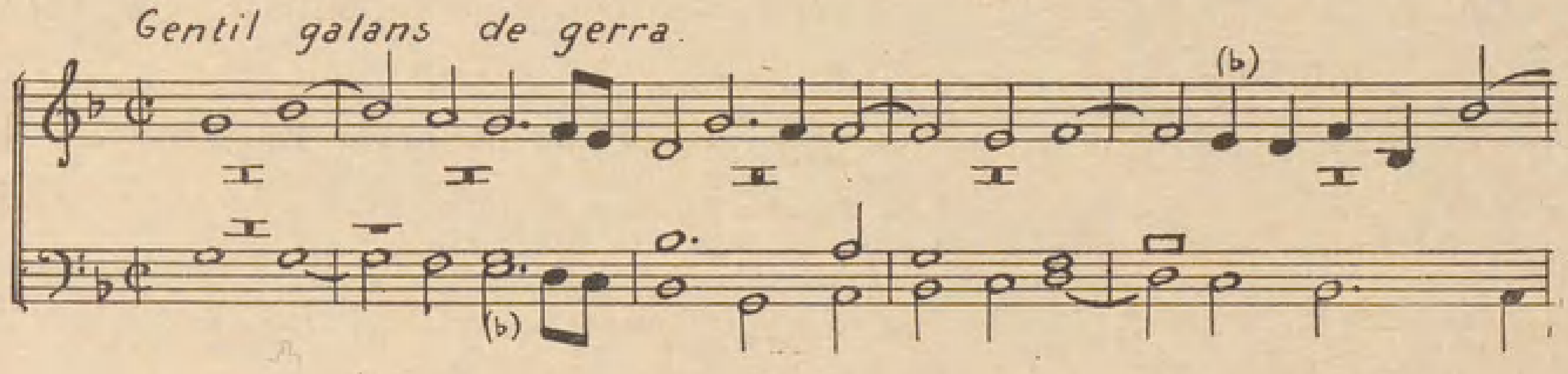
(2) On peut imaginer leur discours en lisant *Trois filles estoient*, inséré dans un traité anonyme édité par De Coussemaker (*Scriptores*, IV, 1876, p. 456).

(3) A l'exception de *Fors seulement* ces chansons ont été publiées par Petrucci.

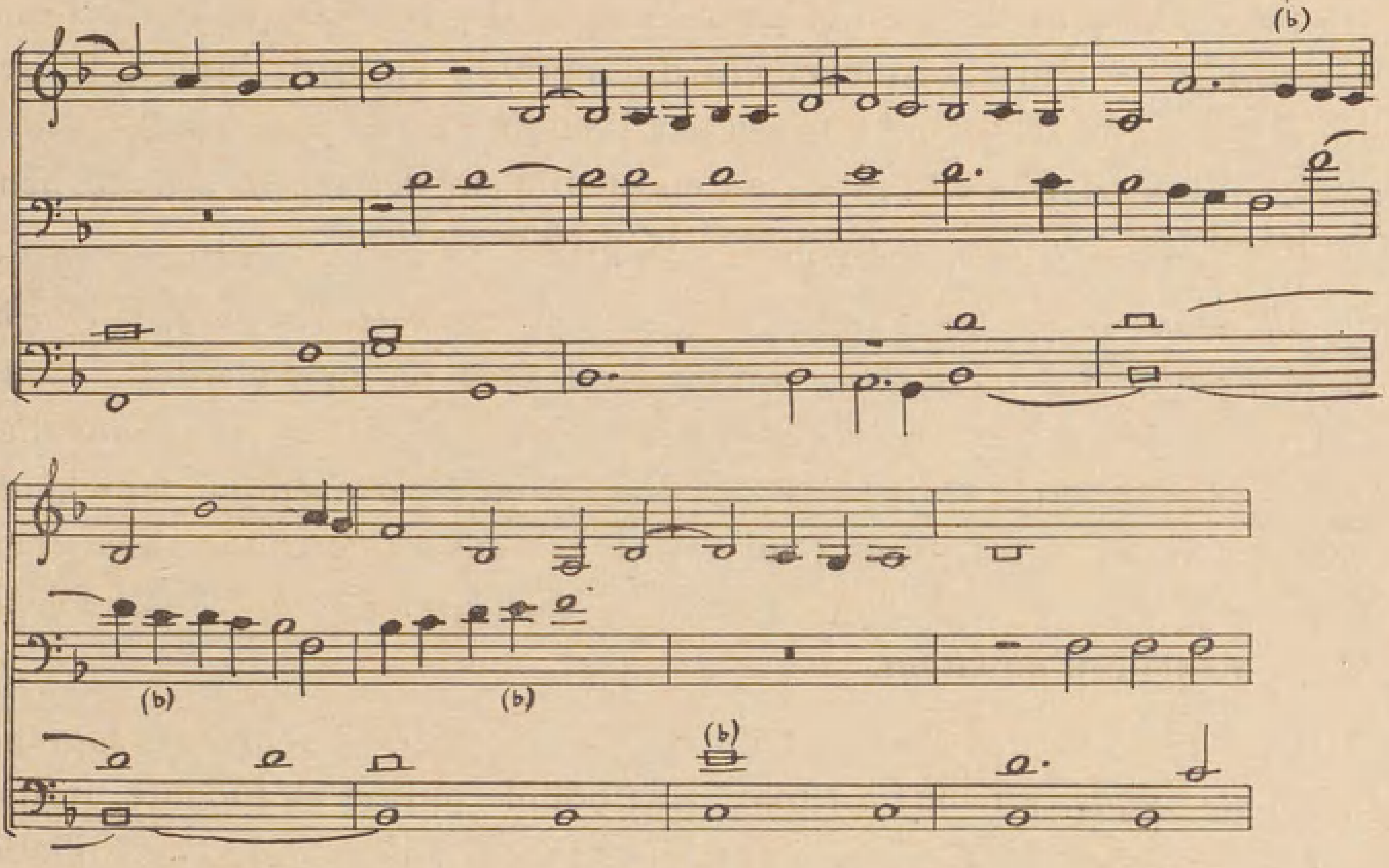
gieuse et de la science musicale avec celles d'un auditoire frivole. Il a servi Dieu, l'art et le monde avec une égale fortune, car sa dévotion est émouvante, son contrepoint est vivant et sûr, et ses coquetteries sont efficaces.

Joannes Stockhem, serviteur de Béatrice d'Aragon, femme de Mathias Corvin, et chantre du pape (1487-89) était l'ami de Tinctoris (1). Quelques-unes de ses chansons furent imprimées par Petrucci. En *Je suis d'Allemagne* à 4 voix, le soprano est fort mélodieux, et la composition plus simple que celle d'un auteur anonyme qui a traité le même sujet à cinq parties, en y interpolant le *tenor* de *Joliettement*. Stockhem ne s'abstient pas d'ailleurs de ces jeux partis de la musique : il joint *Vray Dieu d'Amour* à *Par quoy je ne puis dire*. Dans *Ha, traître amour*, il semble que l'indignation ait soulevé la mélodie du premier motif (2 quartes superposées).

Clerc du diocèse de Cambrai, Crispin van Stappen fut en 1492 « ténoriste » à la Sainte Chapelle de Paris (Brenet, ouvr. cité, p. 41), vécut à Padoue, servit le pape et devint chanoine de Cambrai en 1504. Là, sa compétence dans la technique du chant paraît avoir été très estimée. Il mourut en 1532 (2). S'il est permis de présumer que ce maître a écrit pour les chanteurs qu'il exerçait, il faut reconnaître qu'il leur formait une voix fort étendue. Dans son *Gentil galans de gerra*, publié par Petrucci, le soprano passe du ré de son registre au fa de la clef, et le *contra* évolue dans les limites d'une douzième. Dans son *Ave, Maria* dont le *tenor* est grégorien, le développement de l'alto est aussi considérable (Petrucci, *Motetti de Passione*). Il est plus modéré dans ses autres pièces latines. A la chanson *De tous biens playne*, il mêle par une sorte de psalmodie *Beati pacifici*. Comme de Orto, il emploie ici l'intervalle ut dièze-fa. Son *Virtutum expulsus* est destiné à trois soprani et une basse.



(1) A. Auda, *La musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège*, 1930, p. 73.
(2) *Z. f. Mw.*, mars 1929, p. 353.



Cinq messes de Johannes Ghiselin furent éditées en 1503 par Petrucci. Sous ce nom, le musicien reste inconnu. Mais on peut admettre qu'il se confond avec Verbonnet, qui servait à la cour de Ferrare en 1491 et encore en 1503 (1). Ces messes sont toutes composées sur des chansons. Ghiselin aime les tirades et les anime par saccades (*Sanctus* de *La belle se siet; Kyrie* de *Les armes;* basse en *propter magnam* de *Gratieuse*, etc.). Il lui plaît aussi d'être mystérieux. Par les mots *Nubes et caligo in circuitu ejus*, il inquiète sans doute les chantres irréfléchis dans la messe *N'arayge*, et il imagine encore d'autres avertissements de prendre garde. Il connaît l'efficacité de l'obsession, et n'abandonne le motif que toutes les voix entretiennent dans l'*Agnus* de *N'arayge*, qu'après l'avoir proclamé trois fois à la basse, et toujours plus haut.

La répétition de la même figure à la basse est suivie aussi d'une ascension dans le *gratias* de *Je n'ay deul*. Une broderie symétrique de la gamme descendante se trouve dans le *Domine, fili* de la même messe, où les mélodies trop régulières sont fréquentes (basse de *deprecationem*, de *cum sancto;* voir aussi *Laudamus te, Sanctus*, etc.). La manie des redites est justifiée dans *Confiteor*, modulé comme la confession des clercs avant la communion. Pourtant, la souplesse ne manque pas dans le *con-*

(1) Bertolotti, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova*, 1890, p. 16 et p. 25. Cf. *Acta musicologica*, III, 1931, p. 52.

tra pour *adoramus te*, etc., et pour *Patrem*. Il y a aussi quelquefois une certaine grâce dans le mouvement du soprano. Suivant l'usage, Ghiselin fait articuler certaines paroles par l'ensemble des voix (*Qui tollis*, *et invisibilium*, etc.). Cette messe est construite sur des motifs d'Ockeghem et d'Agricola (v. plus haut, p. 104 et p. 209).

Dans une messe manuscrite attribuée à Verbonnet, le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Credo* seuls conservés, commencent avec un même motif. Cette œuvre est d'une facture claire et d'un style égal, assez monotone. Les procédés familiers à Ghiselin s'y reconnaissent : par exemple dans la série de dentelures organisée pour *Domine, Deus* et pour *Deum de Deo*. *Qui tollis* y est aussi soutenu d'accords, ainsi qu'*Et homo* et que l'éclatante mélodie d'*Et vitam*.

Le *Vita, dulcedo* (fragment du *Salve*) rappelle d'abord au soprano *Je ne vis onques* attribué à Dufay. Une double phrase ascendante, traitée par gradation et bien modelée annonce le *tenor* solennel de *Favus distillans*. Dans *Anima mea liquefacta est* à 3 voix, des passages quasi déclamés sont accompagnés d'accords, et *quia amore langueo* est interprété avec une certaine tendresse. Le même texte a été repris par Ghiselin dans un sonore motet à 4 voix. *O florens rosa* est d'un contrepoint assez pauvre, appliqué à 2 voix sur un *tenor* mesuré en brèves. Un *Da pacem* à 3 voix pourrait être d'un apprenti.

Dans les chansons, la manière géométrique de Ghiselin se reconnaît à la fin de *Vostre à jamais*, de *Si j'ay requis*, de *Hélas*. Elle règne aussi dans *Joli amours*, dont les premières mesures promettent mieux qu'une chaîne de formules vulgaires.

Quand il reste libre d'inventer, il peut charmer par l'ampleur et la diversité de son chant, tour à tour émouvant et fluide en *Rendez le moy mon cœur*. Il termine, il est vrai, la plainte de *Le cœur, les yeux* (la regrettent) par une progression, mais c'est comme une suite de gémissements qui convient après ces paroles : « J'ay ordonné un pleur perpétuel ». Cette pièce est transcrite sous le nom de Verbonnet de même que *A vous, madame*, dont la conclusion trahit bien le goût de Ghiselin pour les ornements rigides. Les dernières mesures d'*Een vrouwelic wesenn* contiennent aussi une gradation descendante, c'est la chanson au-dessus de laquelle on lit « Jo. Gysling, *alias* Verbonnet » (Florence, *Ist. mus.*, ms. 2439, fol. 49-50).

R.F.

Planche XXI. — Hanovre. Peinture attribuée au "maître des demi-figures". - Cl. Bruckmann

Loyset Compère qui mourut chanoine de Saint-Quentin en 1518, avait été enfant de chœur en cette ville. On a vu plus haut qu'il avait fréquenté les artistes de Cambrai. Il est probable qu'il servait le duc de Milan en 1475, sous le nom d'Aluyseto. En 1486, il était chantre ordinaire du roi de France (Arch. nat., X^{1a} 8318, fol. 332 v°). Il fut l'ami de Molinet (1). Le comique du versificateur a passé dans la musique de ses chansons. Elles nous sont parvenues en grand nombre. Le sérieux de la technique en augmente la bouffonnerie. *Nous sommes de l'ordre de Saint-Babuyn* (Ambros, V, p. 186) est d'un appareil fort bien réglé, mais on devine, même à défaut des paroles, que tout le jeu de ces imitations n'est que singerie (2). La drôlerie a d'autant plus d'effet, que ces motifs soigneusement répétés sont dépourvus d'intérêt : la machine paraît fonctionner à vide. Souvent d'ailleurs Loyset récite les textes plutôt qu'il ne les chante, observant ce ton de narration que les musiciens français adoptent quand ils ont une historiette amusante à divulguer. Dans *Et dont revenez-vous*, le soprano déclame 10 syllabes sur le même la. Cette tendance au parler se remarque aussi dans *Une plaisante fillette*, dans *L'autre jour*, dans *Je suis amie du fourrier*, dans *Allons faire nos barbes*, dans *Des trois la plus*, dans *J'ai un sion*.

Même quand il invente de véritables mélodies, Compère les façonne très simplement (*Votre bergeronnette; Un franc archer*). Son goût pour le burlesque introduit cependant une espèce de ricanement en *Lourdaud, Lourdaud*, et sa gravité, quand il y dénonce les risques du mariage, est d'un railleur averti. Ce moqueur alerte, qui excelle même dans la caricature italienne (*Scaramella*) (3) n'est pourtant pas insensible. Il indique le découragement en *Chanter ne puis*, la langueur puis un réveil de l'énergie dans *Le renvoy*, une profonde tristesse en *Sourdez, regrets*, la résignation dans *Venez, regrets*.

Ces chansons ont été composées sans ostentation d'habileté. Cependant, il y a un canon entre le soprano et l'alto, et entre le ténor et la basse, dans *J'ai un sion*. Les imitations de *Faisons boutons* (pour 3 basses), sont assez serrées.

Comme Agricola, Compère aime à rehausser le chant français par une sentence latine. Quand il se plaint de *Male bouche*, le *tenor* dit

(1) P. Champion, *Histoire poétique du xv^e siècle*, II, 1923, pp. 365, 389-90.
(2) Cf. bibl. Rothschild, n° 2975.
(3) Publ. par Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, II^1, 1907, p. 349.

« *Circumdederunt me viri mendaces* ». La basse murmure *corpusque meum, licet modo putrescat,* etc., dans *Le corps,* où pèse l'effroi de la mort. *O vos omnes* est mélangé avec *O dévots cœurs.* L'intonation de *Regina cœli,* traitée en *pes ascendens* soutient le cantique *Royne du ciel.* A la mélancolie uniforme de *Pleine d'ennui,* Compère associe *Anima mea liquefacta est.* Inversement, il établit *Omnium bonorum plena* sur *De tous biens pleine* (voyez plus haut, p. 103).

Un canon sur *Da pacem* régit le développement de *Quis numerare queat bellorum saeva peracta* (cette pièce est ainsi à 5 voix). Dans *Virgo coelesti decorata partu* (à 5 voix), le motif de l'hexachorde, varié de mesure, est quatre fois proposé à l'accompagnement des autres voix. Un *Ave Maria* dépend d'abord d'un *tenor,* simple récitation de cette prière sur le même ton. Ensuite, des fragments de la litanie des saints sont agencés en dialogue, énoncés à 3 voix ou par le chœur entier. Une telle construction n'est qu'un amas de matériaux. En d'autres motets, paraît la faiblesse de l'architecte. Il se préoccupe moins d'organiser ses ressources, que de les utiliser avec diversité. Il abuse des oppositions, soit dans le rythme, soit dans la répartition des voix. S'il y a quelque ampleur au commencement d'*O genitrix gloriosa* (1), la suite en est formée de brèves louanges alternées. Les voix s'y répondent deux par deux, et quelques phrases en quatuor se partagent ce cantique saccadé dont la mesure est changeante. La disposition est analogue en *Sile fragor* où il y a un peu plus de recherche dans l'écriture. *Propter gravamen* se prolonge aussi par le commode artifice des répliques en duo. Mais le contrepoint y est dirigé avec une émouvante industrie.

La majesté de *Crux triumphans,* du moins, n'est pas troublée par le morcellement du discours. On y remarque sans doute que la mélodie est d'une extrême sobriété. Mais cette glorification de la croix est un acte de pénitence préparé dans l'angoisse et enfin récompensé par l'espoir.

Le style entrecoupé de Compère et sa simplicité un peu courte lui sont favorables dans son *Officium de cruce* (Petrucci, *Motetti de Passione,* etc.). En outre, il y interprète attentivement les paroles : par une série de motifs syncopés, il marque de dissonances *ad loca poenarum,*

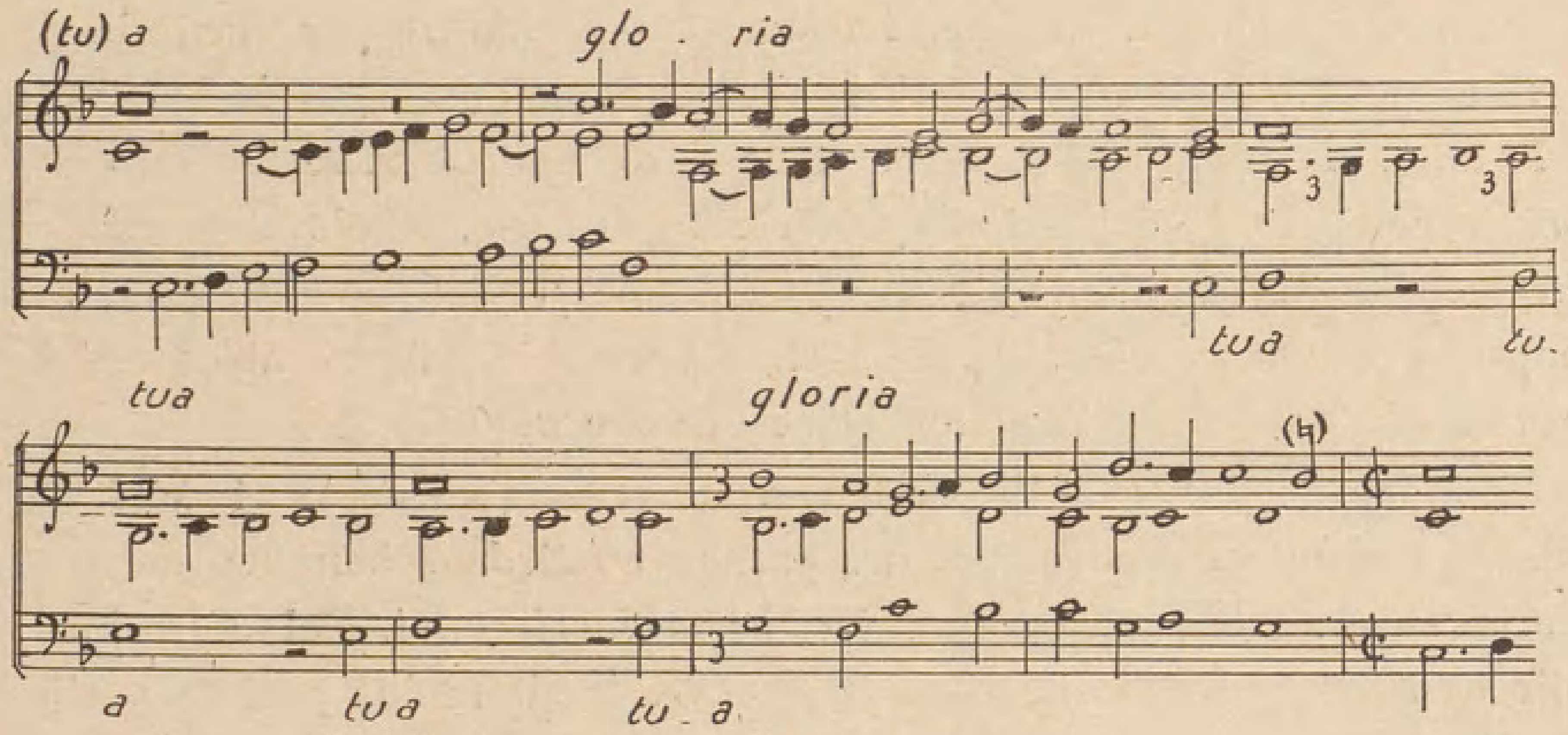
(1) Cf. K. Jeppesen, *Die drei Gafurius-Kodizes (Milano)* dans *Acta musicologica,* III, 1931, p. 17. Tout ce dépouillement est à consulter pour la bibliographie de Compère.

et les contradictions du rythme donnent la vigueur de l'indignation au chant de *traditus, venditus et afflictus.* Il s'efforce aussi de dépeindre le bouleversement des choses à la mort du Sauveur.

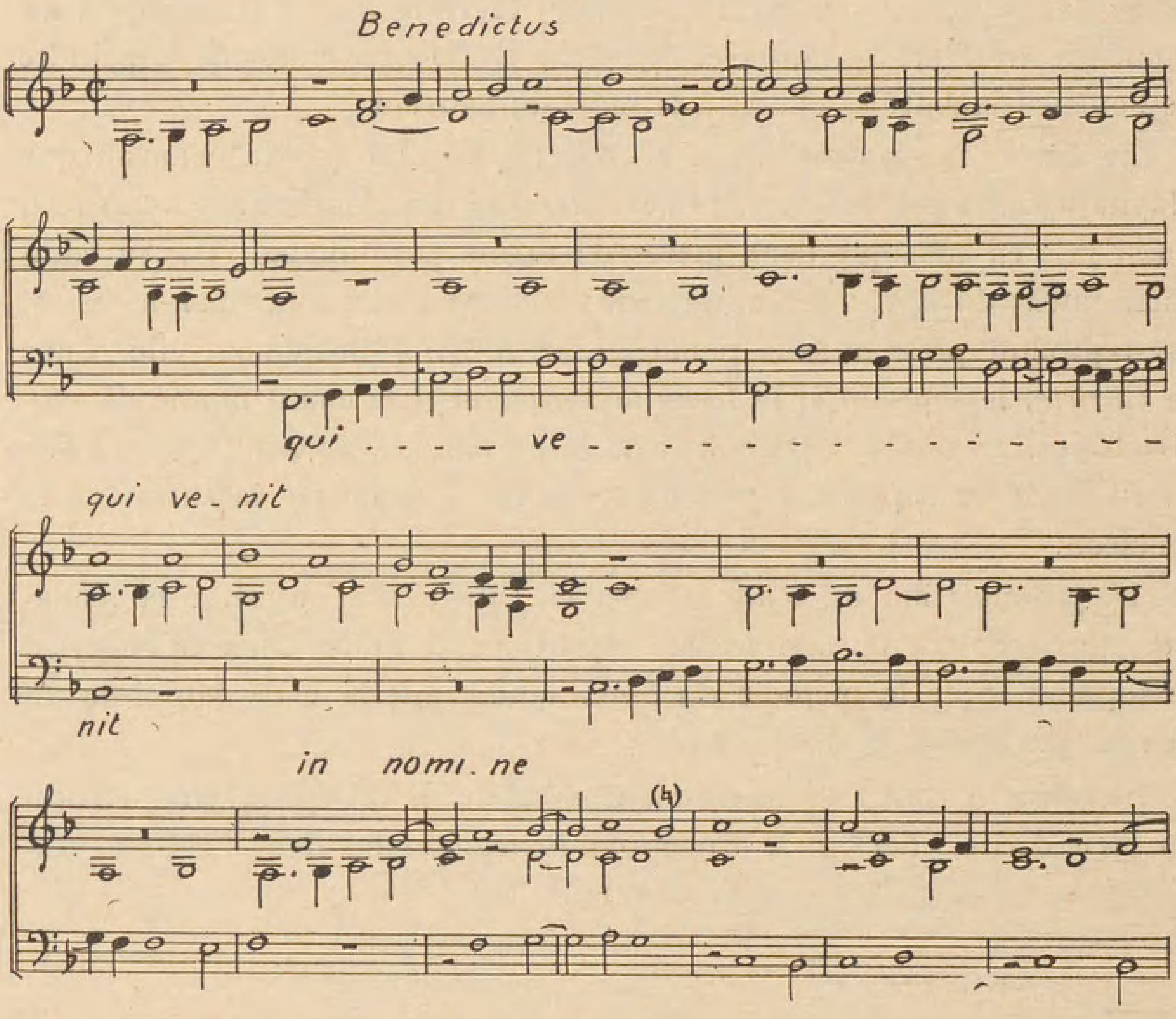
La messe de Compère *Allez regrets* est inspirée par la chanson que Hayne a écrite sur les vers de Jean II, duc de Bourbon. (Compère a aussi mis en musique deux pièces du même personnage) (1). Au commencement du *Kyrie,* le soprano de la chanson, annoncé par la basse, est reproduit presque sans retouches, et le *tenor* fidèlement cité. Dans le *Christe,* le soprano et la basse accompagnent le chant donné de motifs libres. L'énoncé du *tenor* se termine dans le dernier *Kyrie.* Pour *Et in terra,* le soprano reprend encore les premières mesures de la chanson.

La prolongation du *tenor* permet au musicien d'accélérer la récitation du *Credo* par de nombreuses répétitions de notes. Dans le *Sanctus,* le soprano imite la mélodie du *tenor* tandis que la basse simplifie un peu sa formule initiale du *Kyrie.*

Souvent ce contresujet ascendant reparaît. Il est quelquefois étendu ou bien divisé, devient le thème du *Benedictus* et, dans l'*Agnus,* est répété avec obstination par le soprano.



(1) La chanson de Hayne est publ. dans *Poètes et musiciens du* xv^{e} *s.* (Droz et Thibault, 1924, p. 49). On trouve aussi dans ce recueil *Vous me faites morir d'envie* (p. 55) que Compère ajusta sur les vers du même prince. L'autre chanson où il eut recours à Jean de Bourbon est *Ne doibt on prendre* (Dijon, ms. 517, fol. 186 v°, 187).



Pierre (Pierson) de la Rue, retenu comme chantre par Maximilien le 17 novembre 1492 (Nord, B 2151) vécut ensuite aux gages de Philippe le Beau, de la régente Marguerite et de l'archiduc Charles. En 1505, il était le collègue d'Agricola et de Marbrian de Orto. Il obtint alors un canonicat à Courtrai, après la mort de Nicole Mayoul, qui fut premier chapelain de Maximilien. Après avoir séjourné à Malines, il se retira en 1516 à Courtrai où il mourut le 20 novembre 1518 (1).

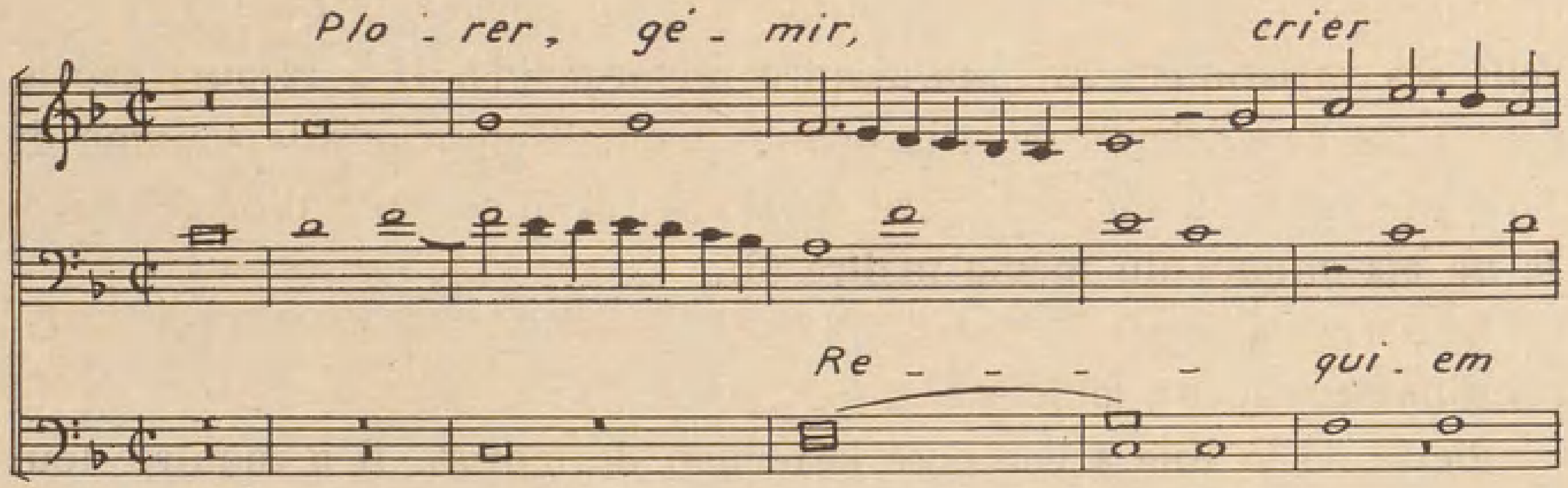
Dans ses chansons, il est assez rare de remarquer de la vivacité. Il cède cependant au mouvement des paroles en *Dedans boutons*, en *Autant en emporte le vent*, en *Ma mère, hélas, mariez-moi*. Mais la mélancolie de *Pourquoi non, ne veux je mourir*, serait moins profonde, s'il ne s'était plus souvent abandonné à la tristesse qu'à la dissipation (voyez ses soupirs sur « quérir » et ses accords fondés sur le mi bémol

(1) G. Caullet, *Musiciens de la cathédrale N.-D. de Courtrai*, 1911, pp. 26, 39 et suivantes.

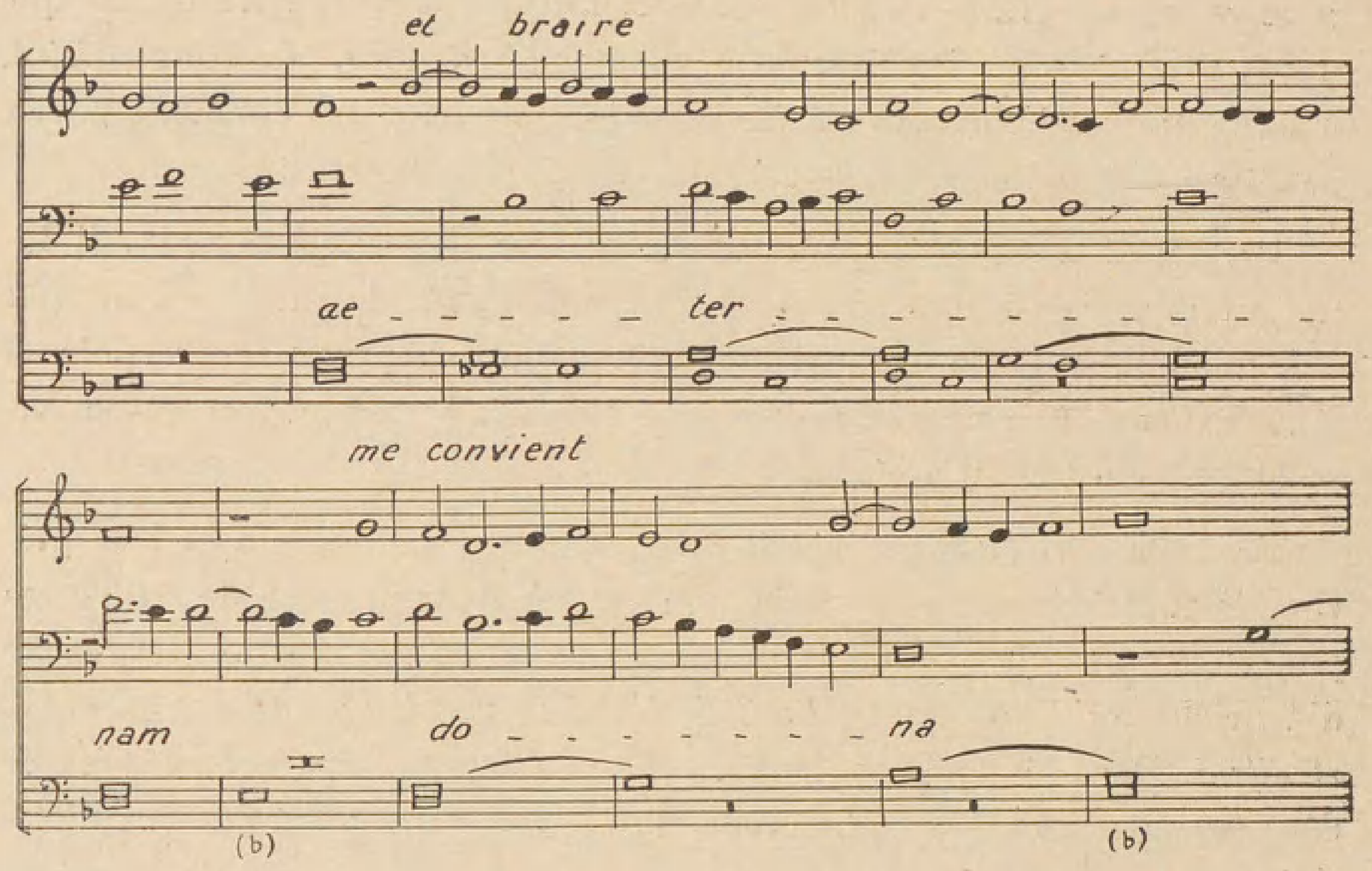
et le ré bémol graves). Moins sombre, *Puisque je suis hors du compte* trahit l'inquiétude. Il s'évertue à chanter *Il viendra, le jour désiré*, mais la crainte l'emporte chez lui sur l'espoir, et il lui convient mieux de dire avec anxiété, *Pourquoi tant me faut-il attendre ?*

Par esprit d'émulation, il s'est exercé sur des sujets fameux. Il introduit dans la seconde partie de *Ma bouche rit* le motif écrit par Ockeghem à la basse de *J'en ai deuil*. Il applique son contrepoint à *Fors seulement*, avec grâce dans une version à quatre voix, avec fermeté dans un travail à cinq.

En toutes ces pièces, il dessine avec ampleur sans renoncer à la gravité. Il en est de même dans les œuvres où il se propose de flatter ses protecteurs princiers et de les solliciter. Peut-être est-ce à Marguerite d'Autriche qu'il adressa *De l'œil de la fille du roi, chacun est en doute et effroi*. Dans *A vous non autre*, il rappelle ses quatorze années de dévouement. Il avait su observer à la cour que *Ce n'est pas jeu d'être si fortunée*. En *Tous nobles cœurs*, il invite à pleurer une de ses bienfaitrices, et il semble, dans *Tous les regrets*, exprimer la plainte d'un serviteur (1). On est tenté de lui attribuer *Si je soupire et plains*, dédié à Marguerite après la mort de Philippe (1506) : sous les gémissements du soprano et du ténor, le *bassus* y déplore lentement en latin que la fille de César, privée déjà de son époux, le soit maintenant de son frère. Dans une lamentation copiée sous le nom de la Rue, le chant de *Plorer, gémir, crier* est soutenu par un *Requiem*, traité (sans rigueur) en canon.



(1) Les chansons mentionnées ici se trouvent dans un ms. de Florence (*Istituto musicale*, 2439) et dans les mss. de Bruxelles étudiés par M. Van den Borren dans les *Acta musicologica*, V, 1933, pp. 120 et suiv. (La chanson *Myn hert* y est justement revendiquée pour P. de la Rue).



Ces chansons mêlées de latin sont presque des motets et le *Sancta Maria* où la basse répète son invocation est de semblable facture. A *Vexilla regis*, est associée la lecture extrêmement abrégée de *Passio Domini :* musique dont la simplicité harmonieuse exhorte au recueillement, comme l'*O salutaris* du même compositeur. Plusieurs *Salve regina* ont été conservés. Dans l'un, les motifs dérivés du chant liturgique sont agencés en canon (1). Un autre, commentaire beaucoup plus libre, est un assemblage de mélodies fluides (2). Les premières mesures d'un troisième sont d'une disposition fort ingénieuse, et l'auteur renouvelle ses variations avec une aisance remarquable. Il a recours cependant à ses devanciers : dans le même motet, il emprunte le soprano de *Vita* à la chanson *Par le regard* de Dufay, et le soprano d'*Et Jesum,* à *Je ne vis onques* du même maître (3).

Le *Pater de coelis Deus* à 6 voix (*Liber selectarum cantionum*, 1520) est d'une grandeur soutenue.

Pierre de la Rue a composé beaucoup de messes. Il a montré tout d'abord qu'il excelle à tirer un développement des données les plus

(1) Maldeghem, *Trésor musical*, XVIII, 1882, p. 3.
(2) J Delporte, *Collection de polyphonie classique*, XXXIV.
(3) Les derniers motets mentionnés sont dans un ms. de la bibl. de Munich. *Par le regard* et *Je ne vis* se trouvent dans le ms. 871 du Mont-Cassin, p. 266 et p. 304.

pauvres. *Ut fa* et cela suffit pour constituer la messe. Il n'en faut pas davantage pour que se déploie une *fuga quatuor vocum ex unica*, citée par Glareanus (1). C'est aussi avec les éléments les plus simples qu'il construit sa messe *O salutaris*, où toutes les voix procèdent constamment par imitation canonique. La rigide mélodie de *L'homme armé* est impliquée dans un *Kyrie* austère mais véhément et dans un *Et incarnatus* où les répétitions d'un motif accessoire ont un caractère contemplatif (2). Pour *l'Agnus*, un seul texte est noté qui se multiplie selon des mesures différentes. Le sujet de la messe *Alleluia* est aussi bien réduit, mais il était facile d'y opposer des vocalises limpides, ou d'en utiliser la majesté dans les épisodes solennels (*Et homo factus est*). De même, dans la messe *Cum jocunditate*, le *tenor* manque d'étendue mais il est incisif et propre à évoquer des accords ou des séries de motifs organisés. Au commencement du *Patrem* (à 5 voix), ces deux conditions se manifestent avec vigueur (3). Dans le *Sanctus* et dans le 2^e^ *Agnus*, les lignes du contrepoint ont beaucoup d'élégance. Le même don mélodique apparaît dans la messe *O sacer Anthoni*. Le souffle du soprano entretient longuement une vocalise ascendante dans le premier *Kyrie*, et le tour progressif et la manière syncopée du *Christe* rappellent Agricola. Le *Benedictus* commence par de vives et douces louanges, bientôt absorbées dans une paisible effusion de joie. La gradation par laquelle *dona nobis* prend de l'insistance soulève de charmantes volutes, doublées à la tierce. L'ampleur et la fluidité du style, la clarté du mode (fa majeur) séduisent aussi dans la messe *De sancta Anna*. Il y a moins d'animation dans la *Missa super inviolata*, mais de la transparence encore, et de la sérénité.

Écrite pour quatre voix d'hommes, la messe *Assumpta est* appartient, avec plus de modération et une écriture plus massive, au même groupe des messes joyeuses. La tonalité, dans la messe *Puer natus est nobis*, est favorable à l'éclat. L'épanchement d'une jubilation contenue y est cependant généreux (1^er^ *Kyrie, Sanctus*), mais des épisodes en accords le ralentissent, par exemple dans l'*Hosanna* et dans le *Dona nobis* (4).

(1) *Dodecachordon*, éd. Bohn, p. 402.

(2) Gombosi, *J. Obrecht*, 1925, II, pp. 36 et 39.

(3) Dans le *Patrem*, l'antienne *cum jucunditate* est complétée par le *tenor*.

(4) Le sujet d'origine liturgique, mais changé de mode, est exposé en canon par la basse et par le ténor au commencement de ce dernier *Agnus*.

La *Missa de sancto Job* s'écoule aussi d'un flot abondant et paisible. On y trouve d'ailleurs des imitations en canon. L'ordonnance du contrepoint est moins uniforme dans la messe *Sub tuum*, et le motif principal y est développé avec liberté.

Dans la messe *Ave, Maria*, qu'il est facile d'étudier (1), une cinquième voix est ajoutée au *Credo*, pour articuler solennellement le thème de l'antienne sur laquelle toute l'œuvre est fondée. C'est à cinq voix aussi qu'est traitée la *Missa de sancta cruce* où les convulsions du second ténor trahissent parfois l'embarras d'un musicien habitué à l'appareil quadruple. Quand il renonce à une richesse gênante, la grâce reparaît. Le *Pleni sunt* est sans doute allégé à l'excès, et d'un progrès trop facilement prévu, mais l'extension du motif à la basse (avec reprises) et au soprano révèle un maître du développement par analogie.

Il n'est possible de considérer ici que deux messes où P. de la Rue élabore un sujet profane. L'une, *Missa Almana*, appartient au 6e mode (fa). On peut la comparer avec les œuvres du même ton, citées plus haut (p. 231), et les enchaînements y ont une singulière expansion.

La récitation par accords y est aussi employée (*Quoniam*, etc., *Et incarnatus*).

Dans la messe *Tous les regrets*, c'est une de ses chansons qu'il amplifie, sans s'asservir trop étroitement au *tenor*, et sans négliger ce que les autres voix offraient d'agréable, en particulier l'entrée du contrepoint, reprise au commencement de chaque division. Il prolonge avec complaisance cette jolie phrase d'une suavité facile, au début du *Sanctus*. Il sature aussi d'une harmonie languide le *miserere* du premier *Agnus*.

Une messe pour les morts est d'abord chantée seulement par des voix d'hommes, et la basse y descend jusqu'au si bémol grave (2). En cette œuvre sobre et sombre, la lumière et l'animation du soprano sont cependant acceptées (*sicut cervus*, etc.) et les tons mêmes de la tristesse n'y ont point d'âpreté.

Antoine Brumel fut retenu comme « heurier » par le chapitre de Chartres le 6 août 1483 (3). Le chanoine Gilles Mureau, musicien connu,

(1) H. Expert, *Les maîtres musiciens de la renaissance française*, 1898.
(2) Voyez les fragments cités par P. Wagner (*Die Messe*, p. 170).
(3) *Dokumente*, etc. (*Z. f. Mw.*, XI, p. 349).

était alors absent (1). On ne sait si, après son retour, il put aider le clerc en ses travaux ou en ses démarches. A la fin de 1497, Brumel servait au chœur à Laon. Maître des enfants à Notre-Dame de Paris en 1498, il renonça le 16 novembre 1500 à son office. En 1505, il fut admis à servir le duc de Ferrare. Si Glareanus a été bien informé, Brumel vécut longtemps, ayant composé sa messe *De beata Virgine* « *in extrema senecta* » (*Dodecachordon*, p. 152). Un livre de ses messes parut chez Petrucci en 1503. La prose de Pâques, les notes de l'hexachorde et 3 chansons françaises y ont servi de matière. *Je n'ay dueul* emprunte à la composition d'Agricola. *Berzerette savoyene* dérive de Josquin et *L'omme armé* appartient à tous les capitaines de la musique. Des mélodies errantes, dans le *Christe* de cette messe (2), témoignent, contre Glareanus, que « l'indulgence de la nature » ne lui fut pas refusée. D'autres preuves de facilité se découvrent aisément, par exemple au commencement de la messe *Ut re mi fa sol la* et de la messe *Victimae paschali* (même recueil).

Il dessine cependant quelquefois avec trop de symétrie (soprano de l'*Agnus*, dans *Je n'ay dueul;* voyez aussi *agnus Dei*, *filius*, dans *Berzerette*) et il abuse des répétitions. Dans sa messe *De dringhs* imprimée en 1508, il procède, sous un titre d'apparence flamande, avec une simplicité, avec une brièveté saccadée proprement françaises. Il y a bien de la monotonie dans sa récitation du texte sur des accords martelés, tellement que de modestes imitations (*Deum de Deo*) y sont considérées avec intérêt (3). Dans le *Benedictus*, tous les termes d'une gamme descendante sont présentés avec de fastidieuses redites (ré ré ré ut; ut ut ut si, etc.). Une messe (*sine nomine*) (4), dépourvue aussi de recherche est d'une persistante sérénité. Les accords rebattus y entraînent les syllabes sans trop de hâte, et l'harmonie uniforme en est parfois ornée par les inflexions de voix indépendantes (voy. l'invocation *Jesu Christe* du soprano et du ténor, dans le *Gloria*).

La messe *A l'ombre d'ung buyssonet* (impr. en 1516) est développée

(1) *Festschrift für J. Wolf*, 1929, p. 165.

(2) Gombosi, ouvr. cité, *Notenanhang*, p. 46.

(3) P. Wagner, ouvr. cité, p. 177. — Glareanus a réédité 3 épisodes à 2 voix de cette messe (éd. Bohn, pp. 412-414).

(4) Vienne, ms. 1783, fol. 187 et suiv. (*Kyrie* et *Gloria*).

par un effort continu de calcul. Deux voix seulement sont notées, et les 2 autres les suivent en canon, le ténor d'après la basse, et le soprano d'après l'alto. Cette contrainte ne prive pas la composition d'élégance mais favorise à l'excès l'évolution des séquences (voy. la fin du *Credo*).

La *Missa de beata Virgine* (1) révèle sans doute ce que Brumel a de meilleur. Un discours béni s'y écoule sans que la scolastique en retarde ou en dirige trop strictement le flot. Dans l'épanchement de cette prière, les entreprises de la raison s'achèvent en actes de piété attendrie.

Douze voix sont réunies dans la messe *Et ecce terrae motus*. Elle est établie sur un motif du 7e mode, et la masse des voix y est répartie avec une habileté méritoire.

Les motets *Mater patris* et *Ave, ancilla Trinitatis*, publiés par Petrucci, ont été écrits à 3 voix. Le contrepoint de *Lauda, Syon* (Petrucci, 1503) est soumis à la mélodie liturgique, commentée avec un respect attentif.

Quelques chansons de Brumel ont été imprimées par Petrucci. En *Noe, Noe* (à 4 voix), un *tenor* mélodieux est d'abord incorporé à des accords massifs, puis participe à des imitations, et préside à un jeu ascendant et descendant de redites. Comme en certaines finales de Josquin, la conclusion est enrichie d'une courte vocalise que l'alto ajuste par détour à la consonance arrêtée des autres voix.

Des progressions contribuent au développement de *Je despite tous* (à 3 voix). Dans *Une maistresse*, les deux voix élevées, accompagnées d'une basse cursive, procèdent avec symétrie et vivacité. *En amours* (à 3 voix) est un bon exemple d'amplification par l'usage des formules (2).

Un manuscrit (Florence, *Istituto musicale*, 2439) contient 2 chansons à 4 voix de Brumel. Il y reprend *Fors seulement* (fol. 21) dans l'accord de 4 voix graves, où la plus basse atteint le contre-ut. Dans *James que la ne peut estre* (fol. 29), le *tenor* énonce la première phrase de *Je ne vis oncques* telle que Dufay l'a présentée (*D. T. Ö.*, XI, p. 102; voyez plus haut, p. 85), et la répète à rebours.

(1) Première éd. 1516; rééd. (H. Expert), 1898.

(2) L'apprêt des imitations est machinal dans son *T'Andernaken* à 3 voix (Vienne, ms. 18810; transcription dans la tablature de Kleber, 1524, fol. 39 v°).

Antoine de Fevin appartenait à une famille d'Arras (1). « *Felix Jodoci aemulator* », écrit Glareanus, sans indiquer s'il le tient pour un disciple de Josquin. Mais il le considérait comme un jeune homme bien doué (2). Il semble que sa vie fut courte. Le 18 avril 1507, Louis XII le louait dans une lettre où il prônait l'excellence de ses chansons et des portraits faits par Jean de Paris (Perréal; Bibl. nat., ms. fr. 2915, fol. 17). Fevin mourut en 1512 (3). Il avait été admis à la chapelle royale, où servaient d'anciens chantres de Philippe le Beau, Antoine le Riche (Divitis) et Jean Braconnier. En 1512, le peureux Jean Prioris dirigeait encore le chœur où se trouvaient Jean Mouton et Antoine de Longueval (4).

Plusieurs messes, des motets, des lamentations, un *Magnificat* et des chansons démontrent que ce musicien assidu avait la faculté d'improviser agréablement sur les sujets qui lui avaient plu. C'est à Josquin des Prez qu'il demanda l'argument de ses messes *Mente tota* et *Ave, Maria* (5). Dans ses commentaires, une grâce facile dégénère en fadeur, les duos sont trop fréquents et bien vides, le tour alerte des répliques conviendrait mieux aux paroles d'une chanson qu'au latin de l'Église.

Il y a beaucoup de gentillesse aussi dans le motet *Descende in hortum*, et les intentions de majesté de *Sancta Trinitas* sont bientôt oubliées, dans le babillage d'une litanie dialoguée (6). Mais le meilleur du motet a passé dans la messe où Fevin a médité sur cette esquisse, pour en marquer les traits avec plus d'autorité, les entrecroiser plus subtilement, avec une certaine prévision de la densité.

Quelques chansons de Fevin, conservées au *British Museum*, ont assez de mouvement et de belle humeur pour justifier l'éloge qu'en faisait Louis XII.

Jean de Hollingue, « dit » Mouton, mourut chanoine de Saint-Quentin, le 30 octobre 1522. Sa famille était de Samer, non loin de Boulo-

(1) J. Delporte, notice pour la messe *Ave, Maria* (n° 47 de la *Coll. de polyph. classique*).

(2) *Dodecachordon*, p. 354.

(3) *Notes sur Jean Braconnier, dit Lourdault* (*Rev. mus.*, 1928, p. 252).

(4) A. Smijers, *Van Ockeghem tot Sweelinck* (Longueval est vraisemblablement l'auteur de la *Passion* attribuée à Obrecht, p. 122).

(5) Pour la messe *Mente tota*, voy. l'éd. Expert (1899).

(6) Éd. Y. Rokseth, *Treize Motets*, etc., 1930, p. 28.

gne (1). En 1500, il gouvernait les enfants de chœur à la cathédrale d'Amiens. Il servit ensuite Louis XII et François I^er^. L'œuvre considérable de ce musicien est d'une singulière unité de style. Glareanus en a bien reconnu le caractère, quand il y observe *raritatem quandam...*, *studio ac industria quaesitam*. Il ajoute que Mouton différait par là des autres compositeurs, et qu'il produisait un chant *facili fluentem filo* (*Dodecachordon*, p. 464). Simplicité travaillée, délicatesse qui retient l'inventeur sur les détails, mouvement paisible de l'harmonie, ces exigences d'un puriste ajoutent au mérite de ses exploits en contrepoint. Dans *Nesciens mater*, quatre voix projetées au-dessus de la polyphonie fondamentale, la doublent en canon. Deux voix seulement, dans *Salve, mater salvatoris*, chantent en imitations précises et continues, mais par inversion.

Ce n'est cependant pas la science du contrepoint que Mouton prétend étaler dans sa messe « sans cadence » (Cambrai, ms. 20, fol. 56 et suivants) (2). Il y veut seulement démontrer que les conclusions peuvent être préparées et affirmées sans l'usage des formules habituelles.

La messe *Alma redemptoris*, établie sur une antienne déjà fort mélodieuse, et de mode majeur, est d'une heureuse diversité. Dans le *Credo*, une 5^e^ voix énonce le chant rituel du 4^e^ mode, habilement accompagné selon la gamme de fa (3).

Dans une messe « d'Allemagne », les lignes sont tendues agréablement aussi, d'après le 2^e^ mode.

La publication récente de plusieurs motets de Mouton (4), permet de renvoyer, ici, aux textes mêmes. Une imperturbable sérénité y règne aussi bien que dans les nombreuses pièces qui n'ont pas été rééditées. Le sentiment général des paroles, cependant, ne lui échappe jamais, surtout quand il s'accorde avec cette joie paisible où l'établit sa conviction d'être sûr en son métier. Dans *Quaeramus cum pastoribus* (Attaingnant, 1529), l'*Alleluia* et les acclamations *Noe, Noe* sont d'une allégresse quasi rustique. Quand il choisit sainte Catherine pour avocate, il lui exprime sa confiance avec un entrain naïf, sur un rythme de danse

(1) J. Delporte (*Rev. lit. et musicale*, XVI, pp. 72, 109, etc.).

(2) Mouton ne s'est pas condamné ici à un vain labeur, comme Pierre Moulu, en sa messe sans pauses (v. la cit. dans le *Handbuch* de Riemann, II, 1907, p. 268). Sur Moulu, v. Y. Rokseth, éd. citée, p. XXII.

(3) Éd. H. Expert (1899).

(4) J. Delporte, *Coll. de polyph. class.*, n^os^ 41, 42, 44, 45, 48, 49.

(*Gaude, virgo Katherina*) et, dans *In illo tempore*, il annonce à 3 temps la mélodie populaire d'*O filii* (*ibid.*).

Son *Dulces exuviae*, et sa plainte sur la mort de la reine Anne (*Quis dabit oculis nostris*) sont d'ailleurs d'une gravité parfaite.

Une seule mention de Mathieu Gascongne a été recueillie jusqu'à présent : dans un acte de 1518 relatif à la Sainte-Chapelle, il est nommé et dit prêtre de Cambrai (1). Il a écrit plusieurs messes (Cambrai, ms. 20) avec plus d'aisance que d'originalité (2).

Louis van Pullaer qui, venu de Cambrai (3), dirigea le chant à Notre-Dame de Paris de 1507 à 1527, n'est connu que par une seule œuvre, la messe *Christus resurgens*. La musique en est alerte sans être frivole, claire sans être indigente, avec de jolies tournures mélodiques (4).

(1) Brenet, *Les mus. de la Sainte-Chap.*, 1910, p. 69.
(2) Y. Rokseth, éd. citée, p. XIII.
(3) *Dokumente* cités, p. 351.
(4) J. Delporte, *Coll. de polyph. classique*, n° 29.

CHAPITRE VII

WILLAERT. — LA MUSIQUE EN ITALIE ET EN FLANDRE. — LA RÉFORME ET LES MUSICIENS.

Né à Roulers vers 1490, et peut-être éveillé à la musique par les chantres des villes voisines (1), Adrian Willaert étudia d'abord le droit. Son père Dionys Willaert l'envoya fréquenter la faculté de décret à Paris.

Il avait été formé aux bonnes lettres, et sans doute avec fruit. Zarlino l'entendit encore citer de l'Horace, et quand il était déjà vieux. Son apprentissage de juriste n'alla peut-être pas très loin, mais il se plaisait à en rappeler le souvenir. En 1562, il évoquait le temps où il avait entrepris à Paris d'étudier les « lois impériales ». Vers la fin de sa vie, il n'avait pas oublié les Pandectes. Sa manie de rédiger des testaments successifs (il en formula sept), qu'il remaniait par scrupules de justice et de charité, fut aussi favorisée par l'habitude qu'il avait du style juridique (2).

Tandis qu'il commentait les *Institutes* à l'université, il était initié à la composition par un des maîtres les plus sûrs. *Il mio precettore Motone*, lui fait dire Zarlino, dans une phrase où il énumère les *buoni antichi*, Josquin disciple d'Ockeghem et Gascongne (3). Quand il eut renoncé à poursuivre ses études, il vécut de son talent de chanteur. Il l'exerçait à la cour de Ferrare en 1524; le théoricien Giovanni Spataro l'indique dans une lettre du 23 mai où il lui donne déjà l'épithète de *celeberrimo*. Rompu à la subtilité de la casuistique, Willaert s'était amusé naguère à prouver aux musiciens qu'un esprit fin pouvait se

(1) Son frère Antoine fut admis au chœur de Saint-Donatien, à Bruges, en 1519 (De Schrevel, *Hist. du séminaire de Bruges*, I, 1895, pp. 196-199).

(2) Il les rédigea d'octobre 1552 à novembre 1562 (Vander Straeten, *La mus. aux Pays-Bas*, VI, 1882, pp. 227-245).

(3) *Dimostrationi harmoniche* (2ᵉ vol. des œuvres complètes, 1589, p. 84. — V. p. 77, le passage d'Horace, *Ép.* II, 1; v. 86-89).

jouer de leur habileté routinière. Il avait envoyé à Léon X ((† 1521) un duo qui semblait finir par une septième, et il racontait que les chantres de sa « béatitude » y échouèrent. Seuls, des *violoni* vinrent à bout de cette fallacieuse musique, *ma non troppo bene.* Cette pièce a été conservée. Pour se moquer de ses confrères, Willaert avait emprunté à Horace (*Epist.*, I, 5; v. 16) *Quid non ebrietas* (*dissignat*), et il leur tourna la tête par une série de bémols qui induit les étourdis à terminer par une dissonance une composition régulièrement construite. Spataro tenait cette historiette d'un certain Burgomezo, l'un des chanteurs secrets du souverain pontife (1).

En cette affaire, la malice de Willaert avait dû être aiguisée par le ressentiment. Assistant à Rome à la célébration d'une fête de la Vierge, il s'était réjoui d'entendre la chapelle du pape chanter un motet à 6 voix dont il était l'auteur, *Verbum bonum et suave.* Il remercia les choristes, mais fut bien étonné d'apprendre qu'ils considéraient ce motet comme étant de Josquin. Mécontents de s'être trompés, ces musiciens laissèrent de côté cette pièce qu'auparavant ils modulaient avec prédilection (2).

Dès 1519, Petrucci fournit sa revanche à Willaert, publiant cette œuvre dans les *Motetti de la corona* (4^e partie). Elle était bien digne d'être rapprochée des compositions de Josquin et de Carpentras (Genet) qui sont dans le même recueil. Cependant, l'erreur était grave de la croire de Josquin, chez qui abondent les amples vocalises, les lignes hardiment jetées et tendues, les cadences curieusement différées. Il aurait été plus juste d'attribuer cette musique massive à un émule de Jean Mouton, ou à Mouton lui-même, dont le *Quaeramus cum pastoribus* est un modèle de sobriété et de vigueur soutenue. Les phrases de Willaert sont courtes. Elles ont cette simplicité française qui ménage l'auditeur, et lui persuade qu'il est d'intelligence avec le musicien, qu'il ne peinera jamais pour le suivre, et devinera sûrement où il va. Les repos sont loyalement et généreusement accordés, presque aussi souvent qu'ils ont été promis, et il est aisé de cheminer avec cet auteur qui tend la main, pour se laisser suivre. Le danger d'une si grande modération serait de perdre tout à fait le mouvement, à force de le diviser. Trop peu exi-

(1) Bibl. nat., ms. ital. 1110, fol. 47. — Ce musicien, désigné aussi sous le nom de Laurent de Modène, servait le pape depuis 1513 (L. Pastor, *Gesch. der Päpste*, IV¹, 1906, p. 399).

(2) Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (1^{er} vol. des œuvres complètes, 1589, p. 448).

geant, le guide risquerait de rebuter par sa quiétude, si la multiplicité des avenues où il s'engage, et la révélation progressive des raisons qui le dirigent, ne tenaient en haleine ceux qui savent écouter un motet comme un discours. Il l'a partagée en deux, cette glorification du mystère annoncé par la parole « bonne et suave » de l'ange et, dans chacun des fragments, il accompagne la mélodie liturgique par des imitations constantes, mais qui ne sont pas serviles : dès la première mesure, il oppose au thème une réponse tonale, prévenant ainsi l'usage de la fugue moderne. Enfin, bien que les parcelles de la matière liturgique resplendissent isolées au sommet de chaque échafaudage des voix, l'enchaînement des épisodes est préparé avec industrie. Une période musicale n'est pas achevée, que la suivante n'y ait été déjà nouée, par un des chanteurs, et la machine du contrepoint roule ainsi sans arrêt. Procédé connu, certes, et dont Pierre de la Rue, par exemple, a fréquemment usé. Mais Willaert introduit dans cette évolution régulière de nouveaux éléments de diversité. A la vocalise flottante, ressource favorite de ses prédécesseurs désireux de masquer la rigidité de leur travail, il substitue des ressources plus rares. Dans cette pièce où règne l'harmonie du mode majeur, il évoque délicatement le mineur (mes. 16); quand la symétrie des périodes y est quasi tyrannique, il s'en libère en escamotant la cadence prévue (mes. 19). Il a recours à des accords peu communs et il ne doute pas de les fonder sur la quarte (mes. 21). Plus loin, il ranime une ligne expirante, la dérobe par un sursaut à la conclusion escomptée, et ne la laisse retomber que dans le domaine d'un autre mode (mes. 39-40).

Le plain chant que Willaert élabore ici a beaucoup d'analogie avec le *Lauda, Sion*. Dans la seconde partie du motet, les lambeaux de la mélodie grégorienne se succèdent comme des invocations de litanie. Les voix graves y répondent à l'appel du *superius*. Cette prière alternée admet les hâtes de la liturgie populaire : on dirait que des accents de cantique y sont mêlés, comme à certaines œuvres que nous avons citées de Josquin.

La messe *Mente tota* écrite avant 1521, montre aussi dans quel esprit, dès le commencement de sa carrière, il imite les Flamands et les Français. Il ne s'est pas proposé de les égaler, mais de les dépasser, ayant déjà pris pour règle cette maxime qu'il avait trouvée dans la lettre de Justinien à Tribonien, et qu'il répétait à la fin de sa vie : celui qui cor-

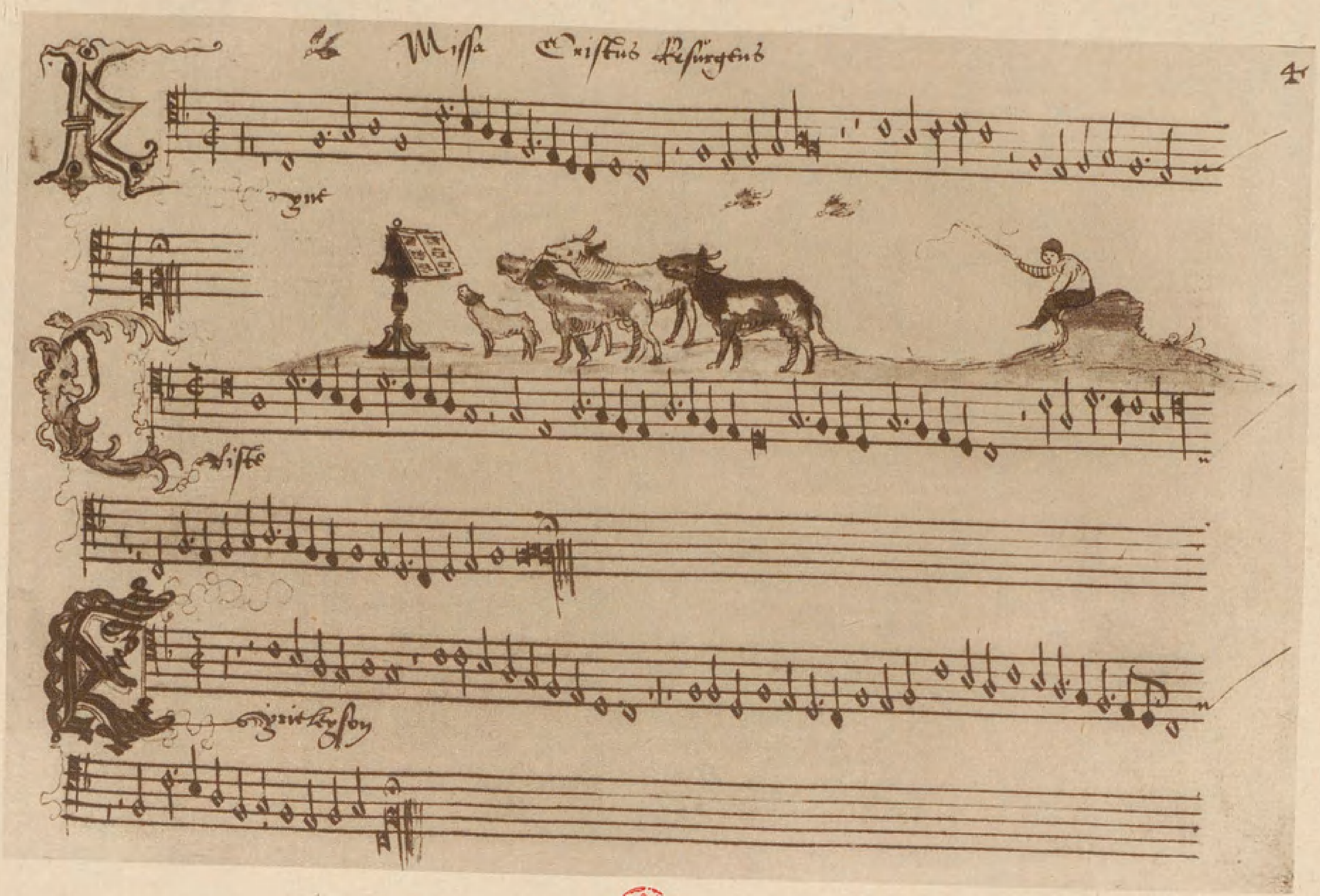


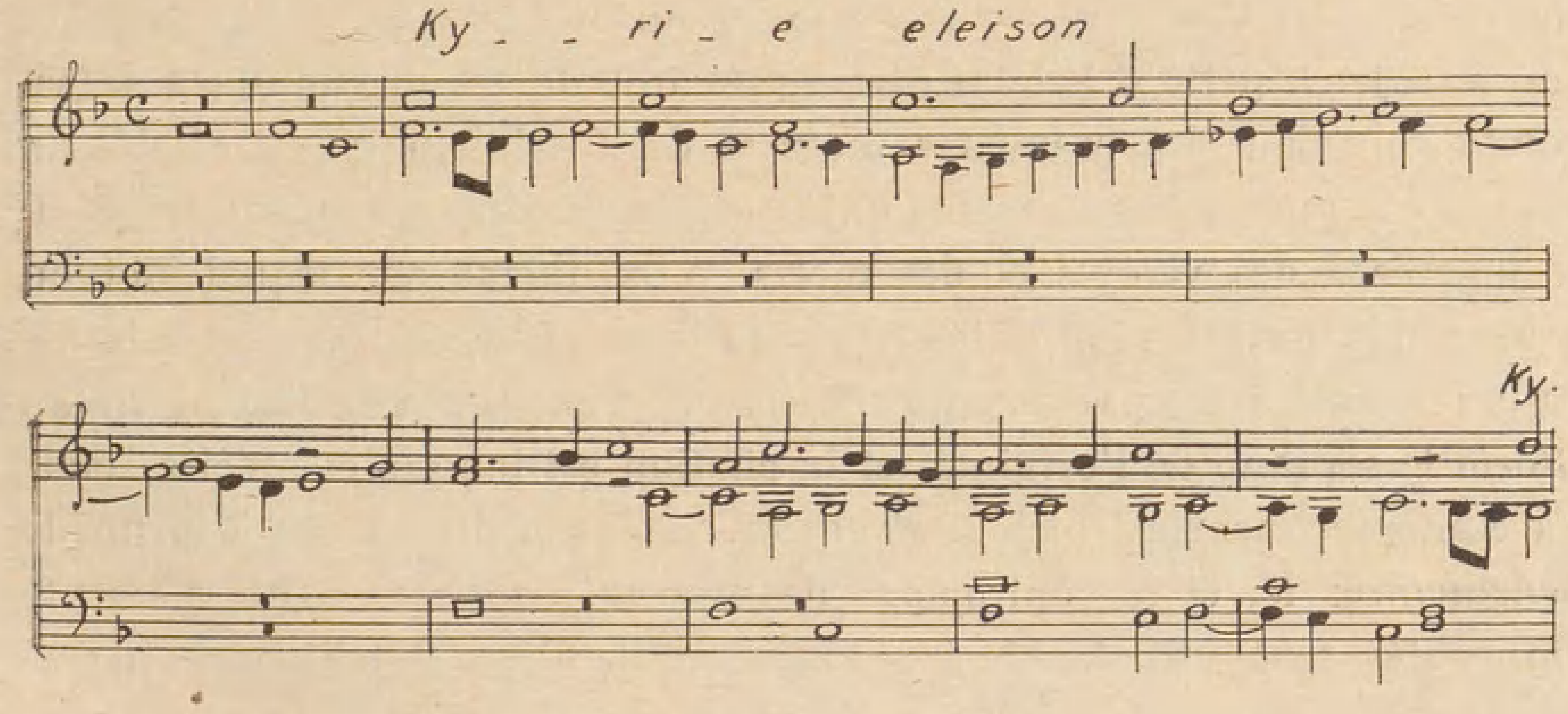
Planche XXII. — Cambrai. Ms. 125-128 (copie de 1542). - Cl. H. Laurens

R.F.

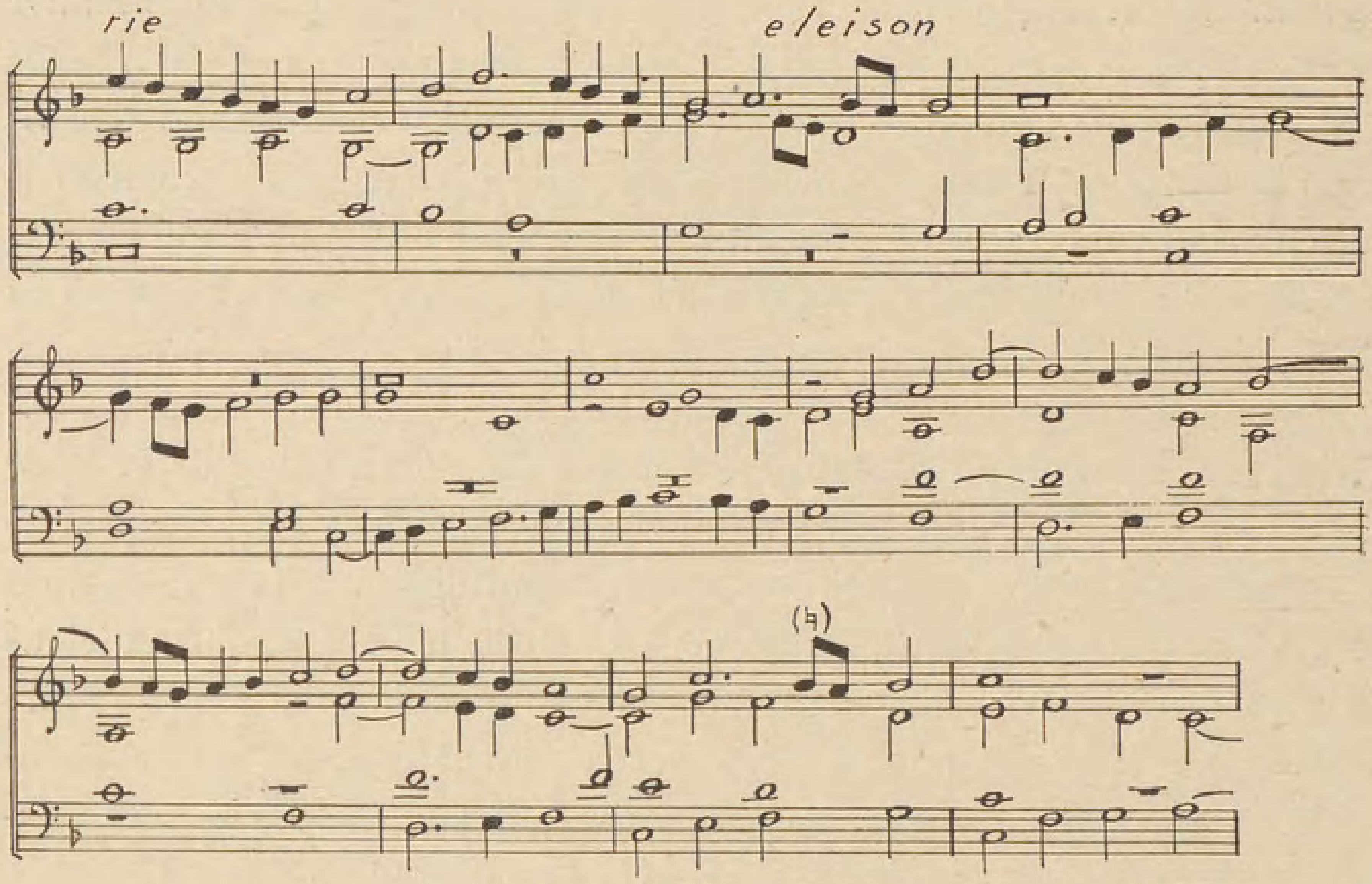
rige un travail imparfait mérite plus de louange que le premier auteur (1).

Le dessein de l'emporter par la clarté semble évident quand il écrit à quatre voix sur le *Da pacem*, traité par plusieurs de ses devanciers. Il présente le thème ecclésiastique au soprano, puis au ténor, sans essayer d'ordonner ces redites en canon, mais en instituant un dialogue où le chant rituel est d'ailleurs librement rythmé et orné. Les voix qui accompagnent ce double exposé sont modelées avec ampleur : les notes extrêmes du *contratenor* sont séparées par une douzième, celles de la basse par une dixième. Cela est encore de l'ancien usage. Mais on soupçonne que l'auteur pourvoit avec un raffinement particulier à la conjonction de ces linéaments extensibles; obéir à la doctrine des mathématiciens lui paraît uniforme, et il cherche un plaisir inaccoutumé à surprendre l'oreille, au lieu de se borner à calculer raisonnablement. De là ces rencontres où, par l'expédient des « retards », il autorise les délices confuses d'erreurs tôt rachetées (mes. 8, 11, 32-33, etc.).

C'est d'autre part un hommage à Jean Mouton que rend Willaert en construisant une messe d'après le motet *Quaeramus cum pastoribus* de son maître. Le respect ne l'y retient pas d'en soumettre la matière à ses expériences. Il commence, il est vrai, par une citation que l'on peut dire fidèle, car quelques notes d'ornement ne sont point en ce temps-là, une offense à l'exactitude.

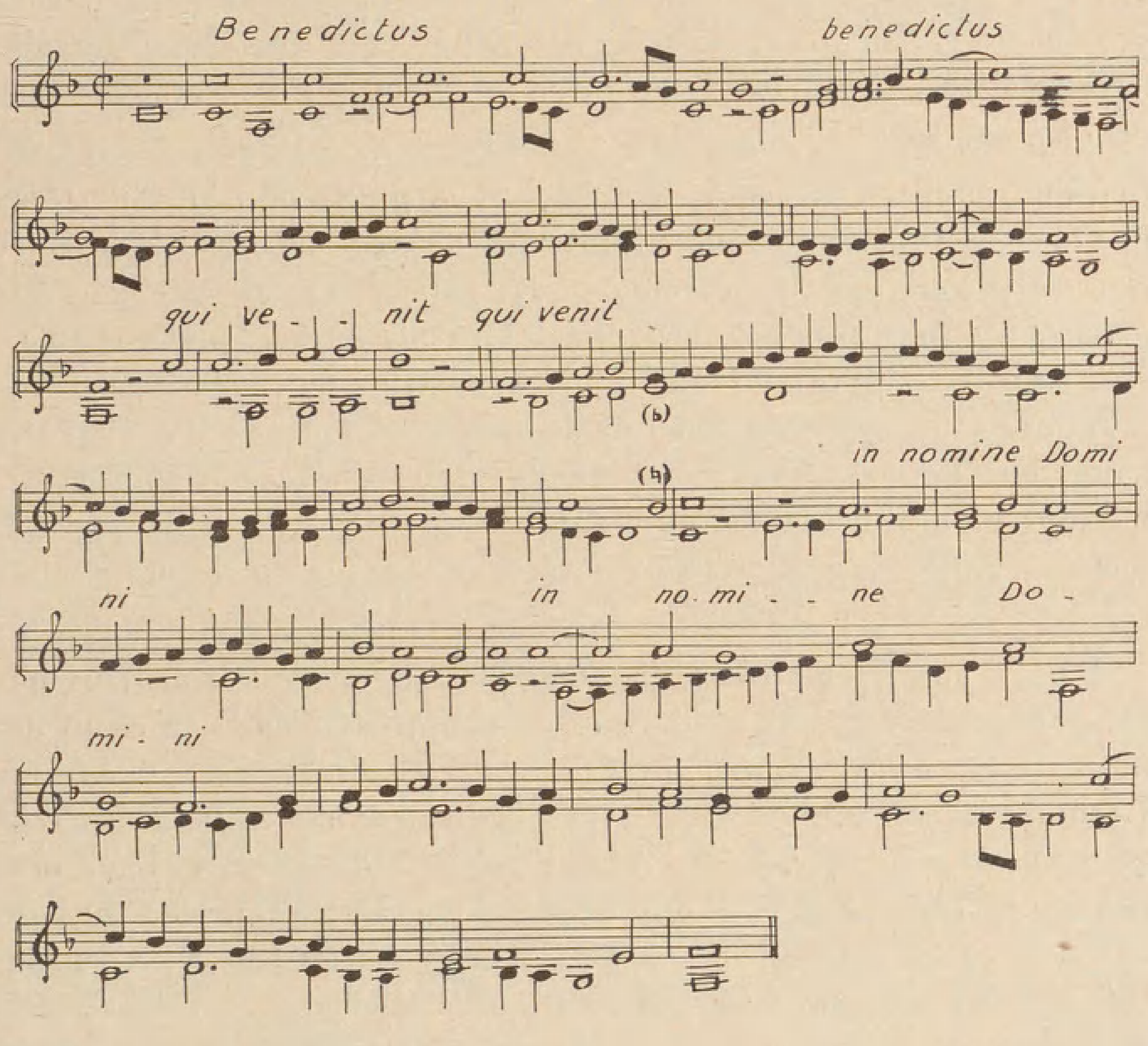


(1) Zarlino, *Dim. harm.*, p. 201 de l'éd. citée. — Voici le texte auquel Willaert se rapporte : « *Nam qui non subtiliter factum emendat, laudabilior est eo qui primus invenit* » (*Digesta*, éd. Mommsen, 1872, p. XIII).



Dans toute la messe, il en revient à ces motifs dont la fermeté tonale est si marquée. Il les emploie au début du *Gloria*, du *Sanctus* et de *l'Agnus*, pour le *Crucifixus* et le *Benedictus*, etc. Mais il en apprête les retours avec une louable recherche de la diversité, ainsi que de l'expression. Les entrées du contrepoint sont resserrées dans le *Sanctus*, de manière à ménager dès la troisième mesure un accord éclatant; dans le *Benedictus* au contraire, le soprano et surtout le *contratenor* brodent sur le sujet à perte d'haleine. La figure initiale est dissimulée à la seconde voix dans les premières mesures du *Credo*, mais est étalée au soprano quand il chante *sub Pontio Pilato*, et surtout quand il prédit le jugement des vivants et des morts. A ce thème sur lequel Mouton avait fondé son exorde, Willaert ajoute dans le *Christe* la figure jointe dans le motet à ces paroles, *ubi pascas*. Il prend au commencement du *Gloria* le soprano de l'original, et la citation est longue et précise, mais l'accompagnement est bien différent (v. p. ex. la dissonance à la fin de *benedicimus te*, et le contrepoint de *propter magnam*). Les éléments empruntés sont utilisés ainsi avec une singulière intelligence de ce qu'ils contiennent, et pour un architecte, et pour un poète des sons. Les multiplier par imitation et parfois avec persévérance, parfois avec plus d'imagination que d'exactitude, les répéter tout simplement quand le

texte y invite, ou les assouplir en y mêlant des ornements qui font image, se contenter même du vieux faux-bourdon, mais en le renforçant (*Gratias agimus tibi*) et, en général concéder à chaque voix une importance égale, excepté dans les passages où il convient d'attribuer au soprano la primauté, afin que les mots soient mieux déclarés : en somme, Willaert gouverne ici les notes avec une telle divination du mystère musical, qu'il ne semble plus prendre la peine de les contraindre, comme s'il en surveillait l'épanouissement naturel, plutôt que l'arrangement calculé.



Ce n'est pas une simple communauté de *tenor* qui rattache la messe *Gaude, Barbara* au motet sur lequel elle est écrite, mais ce sont les divers motifs de l'œuvre originale qui passent dans la composition nouvelle, y sont remaniés et développés. Si l'on compare le travail de Willaert avec son modèle, on observe que certains des thèmes empruntés

à un auteur inconnu sont d'une remarquable envergure. La longue phrase chantée par le soprano, au commencement du *Kyrie*, est à peu de chose près la transposition de la première du motet, et l'ample mélodie du *Qui tollis*, à la même voix, dans le *Gloria* et dans le premier *Agnus* sert d'exorde à la seconde partie du travail primitif. La liberté avec laquelle ces figures sont parfois reproduites permet de les superposer, par exemple dans l'*Agnus*.

Il est inutile de redire que le style est fluide, que la distribution variée des groupes vocaux donne un vif agrément au coloris, que d'heureux élans vers l'octave concilient fréquemment le plaisir du chanteur et celui de l'auditoire, que dans l'harmonie, enfin, Willaert contredit quelquefois à la coutume, et sacrifie la grammaire à la sensation.

La messe *Christus resurgens* a pour sujet le motet à quatre voix que Glareanus croit de Richafort (*Dodecachordon*, p. 243 de l'éd. Bohn), et que le copiste Alamire donne à Mouton. Willaert y maintient la joyeuse rudesse de l'original, mais il allonge les phrases, quand les chutes lui paraissent un peu trop brusques, il y infuse une mélodie plus coulante, et il les entrecroise en un tissu moelleux. Au début du *Kyrie*, cependant, il contracte les lignes, et son commentaire a surtout de la majesté, tandis que le modèle gardait encore, dans un cantique triomphal, le mouvement impétueux du combat. En ce premier épisode, les deux thèmes essentiels, *Christus resurgens* et *jam non moritur* du motet sont reproduits et mis en œuvre.

Par les mêmes procédés, exposé partiel ou total, déformations ou emprunts textuels, Willaert développe son *Christe* d'après le chant de *mors illi* et de *non dominabitur*. Le dernier *Kyrie*, plus librement façonné d'abord, dépend ensuite des figures primitives (*mortuus est*, *quod autem vivit*, et *alleluia*). Analogue à celle du *Kyrie*, la ligne initiale du *Gloria* est beaucoup plus ample. C'est par des emprunts au motet que sont traités avec une certaine hâte les versets laudatifs. Dans le *Qui tollis*, est évoquée la seconde partie de l'original.

A mesure que Willaert avance dans sa paraphrase, l'esprit de variation s'y aiguise. Dans le *Crucifixus*, il écrit un passage à deux voix, puis à 3, juste pour prononcer *tertia die*. Mais il abrège ce *Credo* par les formules de récitation qui sont familières à ses contemporains. Dans le *Pleni sunt*, la basse et le ténor entretiennent un contrepoint fluide,

et l'*Osanna* est animé par la cadence ternaire. Dans le *Benedictus* à 3 voix la rigueur des imitations est dissimulée avec beaucoup d'aisance.

La messe à 5 voix *Super Benedicta,* conservée dans un manuscrit de Bois-le-Duc, a été publiée (A. Averkamp, 1915). Le souvenir de Josquin s'y retrouve (v. plus haut, p. 178) et les quintes tombantes des voix graves dans le *Kyrie* rappellent, en un autre mode, *Mi-mi* d'Ockeghem. Les figures y sont amples et vives, et les anciens procédés y sont employés en cet esprit de rénovation qui est propre à Willaert (voyez l'épisode en faux-bourdon qui soutient l'invocation *Christe* du soprano, où reparaît le *cantus firmus;* p. 4, mes. 55 et suiv.). Pour *visibilium,* le soprano et la basse modulent clairement à la 10e l'un de l'autre et selon la formule grégorienne. *Ante omnia saecula* est prononcé par la basse sur les degrés d'une gamme descendante. L'Église apostolique est exaltée par une limpide mélodie du soprano. Quelquefois, l'opposition des groupes laisse pressentir la disposition du double chœur.

Une autre messe à 5 voix a été copiée dans le même manuscrit. Un *cantus firmus* d'origine indéterminée intervient en chaque portion de la messe, à la 14e mesure. Le *Benedictus* seul (à 4 voix) est privé de ce soutien, mais en garde le souvenir (1).

Depuis 1527, Willaert servit la république de Venise (2). Le doge Andrea Gritti l'avait soutenu contre son concurrent à la chapelle de Saint-Marc, Pietro Lupato, le suppléant du maître précédent devenu infirme. Gritti avait passé quelque temps à la cour de France (1512-1513), et avait peut-être pris goût à la musique de Mouton et de ses émules. L'art français était d'ailleurs bien connu des Vénitiens. Pietro Pasqualigo qui avait étudié à Paris et fut ambassadeur en Hongrie (1509-1510), fut peu avant sa mort soudaine (1515) envoyé près de François Ier. Des chantres formés à l'école d'Ockeghem ou de Busnois servaient depuis longtemps à Venise. En 1486, Georges Lengherand, de Mons, logea chez l'un d'eux, Johannes Evrard qui était à Saint-Marc (3). Le prédécesseur de Willaert en cette église, Petrus de Fossis était, écrit Pietro Contareni en 1502, *de progenie gallo* (*Argo vulgar*). En 1519, six musiciens du roi de France vêtus de blanc « sonnèrent excellemment » à Saint-

(1) Je dois la connaissance de cette œuvre à M. A. Smijers que je remercie.

(2) Auparavant, il fut *cantor regis Ungariae* (J. de Meyere, *Rerum flandricarum tomi X*, éd. de 1843, p. 83).

(3) *Voyage... à Venise*, 1861, p. 36.

Marc des flûtes et des trombones (Sanuto, *I diarii*, XXVII, 1890, col. 230 et col. 238).

Gouverner les chanteurs principaux de cette ville opulente et magnifique était chose considérable. Car il fallait bien prouver, même par les hymnes dont les églises retentissaient, que Venise était encore comme le dit Comines, une « triomphante cité ». Vers la fin du xv^e^ siècle, il était établi que l'on y entendait de fort belles cloches, que les orgues et le chant figuré attiraient la foule et qu'un office, mêlé de fanfares, pouvait durer trois heures sans devenir ennuyeux (1). En 1493, Isabelle d'Este alla écouter les sœurs de Saint-Zacharie (2). Dans la procession que Gentile Bellini a peinte pour la confrérie de Saint-Jean (1496), sont représentés des clercs qui tiennent à la main le texte de leur cantique. Devant eux marchent un harpiste et un luthiste, avec un joueur de viole qui semble, en se retournant, vouloir s'associer plus étroitement avec les chantres. Dans un autre groupe, défilent porteurs de longue trompette et de « sacqueboute ». Willaert vit encore de semblables cortèges; Denis Possot, dans une description de 1532, cite les trompettes, cornets, harpes, violes, rebecs, etc. (*Le voyage de Terre Sainte*, éd. de 1890, p. 81; cf. pp. 91-92). Dans l'immense rumeur des cloches, ils avançaient sans doute avec la même gravité que les modèles de Bellini. Il y avait du recueillement dans la profonde jouissance que les Vénitiens éprouvaient de la musique (3). La délicatesse avait gagné jusqu'à leurs organistes, serviteurs d'une mécanique insensible. Quand Anne de Foix, reine de Hongrie, traversa Venise en 1502, Dionisio Memmo « à la main légère, aux doigts mobiles », n'accepta le souffle de son orgue, que pour accompagner les *dolci versi* qu'il chantait *con melliflua voce* (Contareni, *ibid.*). Un autre chroniqueur, Angelo Gabrieli, attribue à Petrus de Fossis le mérite d'avoir en cette occasion mélodieusement énoncé le poème latin qu'avait consacré à la reine un autre organiste, Harmonius (4). Celui-ci, Giovanni Armonio, appartenait à l'ordre des *crocicchieri*. Il écrivit pour le théâtre, et parut comme acteur sur la scène quand son œuvre fut représentée. Sabellicus le félicita d'avoir restauré un genre tombé dans l'ignominie. La pièce, *Stephanium*, fut

(1) *Fratris Felicis Fabri evagatorium*, III^e^ vol. de l'éd. Hassler, 1849, p. 435 (1487). V. aussi p. 425.

(2) *Arch. stor. lomb.*, XVII, 1890, p. 372.

(3) Voy. plus haut (p. 145), le jugement de Dürer sur leurs joueurs de viole.

(4) *Libellus hospitalis*, etc.

dédiée à P. Pasqualigo qui était assez érudit pour en apprécier le tour classique. Si elle semble trop peu édifiante pour avoir été produite en un couvent (*in atrio eremitarum*), c'est que Venise n'était pas la patrie de l'austérité. En 1509, de jeunes patriciens s'avisèrent de célébrer l'élection de l'abbesse au monastère de la *Zelestria* en dansant toute la nuit avec les religieuses, *con trombe e pifari*. A la vérité, cela parut condamnable (1). Mais, en 1514, les musiciens de la ville ne jugèrent point que la *cortesana* Lucia Trivixan, qui avait chanté *per excellentia*, fût indigne de recevoir par leurs soins les honneurs funèbres les plus solennels à l'église Sainte-Catherine (2). D'autre part, un gentilhomme vénitien, religieux des *crosacchieri*, pouvait sans déroger se faire valoir à Mantoue en 1511, non seulement sur l'orgue à l'église, mais à la cour, sur le clavecin (3). L'admirable claveciniste que l'on put attribuer à Giorgione, ainsi que son compagnon le joueur de viole, portent d'ailleurs l'habit de moine. La ferveur musicale échauffait tant d'esprits à Venise, que les distinctions entre les divers états étaient oubliées, et même que certains artistes hésitaient sur la nature de leur talent. Sebastiano del Piombo, séduit par sa facilité de luthiste, risqua d'oublier qu'il se devait à la peinture. Giorgione, avec les mêmes dons, courut le même danger. Et Carpaccio, qui a si justement interprété la nonchalante impertinence des musiciens (*La Présentation*), aurait su exercer le métier des plus humbles et des plus utiles d'entre eux, si du moins les pièces à trois voix et à quatre voix qui sont dans la chambre de son saint Jérôme ont été transcrites par lui : car il est facile de les reconstituer d'après cette copie.

La seigneurie savait exploiter le mérite de ses serviteurs musicaux. Vers la fin de 1516, Dionisio Memmo, élève de Hofhaimer (4), fut envoyé au roi d'Angleterre, *con uno bellissimo istrumento*, et il eut grand succès (5). Pour être agréable à Léon X, le doge permit en 1520 à son *pifaro* Zuan Maria de résider à Rome pendant un an (6).

Willaert fut bientôt récompensé de ses efforts à Saint-Marc. Ses gages

(1) Sanuto, *I Diarii*, VIII, 1882, col. 307.
(2) *Ibid.*, XIX, 1887, col. 138.
(3) B. C. Cestaro, *Vita mantovana nel Baldus* (*Atti e memorie della R. accad. virgiliana di Mantova*, 1919, p. 69).
(4) H. J. Moser, *Paul Hofhaimer*, 1929, p. 40.
(5) Sanuto, *I Diarii*, XXIII, 1888, col. 126.
(6) *Ibid.*, XXVIII, 1890, col. 488 et 618.

furent élevés peu à peu, *ob suam probitatem et sufficientiam*. L'homme était scrupuleux autant qu'habile. Par sa minutieuse fidélité, et par son zèle d'administrateur, il avait conquis l'estime des grands en cette ville de commerçants et de banquiers.

Et s'il contentait les calculateurs, il avait su plaire aux plus raffinés. Au troisième acte de la *Cortigiana* (éd. de 1535), Pietro Aretino déclare que le grand Adriano est le père de la musique. Il lui fait dire aussi ce qu'il aurait pu lui-même proclamer, pour en avoir eu le bénéfice, que Venise était « l'arche de Noé ». On sait assez que l'Arétin, fugitif de Rome, avait été heureux d'y trouver asile, mais les aventures de Willaert avant sa nomination à Saint-Marc sont encore ignorées. Dans le *Marescalco* du même écrivain, le *Pedante* citant de bons musiciens met au premier rang Adriano, *sforzo di natura* (1535). L'approbation d'un tel juge aide à déterminer le caractère de ce qu'il recommande. Pietro Aretino exigeait de la musique une volupté immédiate, aussi bien qu'un jeu pour l'intelligence. Attentif aux correspondances entre les arts, il pouvait apercevoir en un chant bien tracé la *maravigliosa rotondità di linee* qui le séduit dans les peintures, et il ne distingue pas entre les délices que lui offrent l'harmonie des instruments, le scintillement des gemmes ou la douceur des parfums. Il admirait Venise dans le flamboiement du soleil couchant, comme il eût admiré quelque symphonie retentissante, et il goûtait un accord comme un fruit. Mais il reconnaît aussi que le charme des sons a le pouvoir de transporter hors de soi celui qui sait entendre : un de ces portraits de Titien *che con il vivace de la natura riducano le persone in braccio de lo stupor*, paiera justement Alessandro (Trasuntino), faiseur d'orgues, s'il construit pour le peintre une de ces machines *che con il soave de l'harmonia*, livrent l'âme en proie à l'extase. Et, pour lui, la séduction de la forme peut bien conduire au suprême ravissement de l'esprit : « Il n'y a pas d'autre *stupore* au monde que cette stupeur qui enlève les sens des gens, écrit-il à l'historien Girifalcone, quand, incité par un mouvement divin, vous exprimez la *somma de le cose severe con piacevolezza incredibile* » (lettre du 6 septembre 1538) (1). En cette dernière phrase, Pietro Aretino définit bien le trait principal de Willaert, qui arrive à préparer des joies spirituelles, en captivant tout d'abord ceux mêmes qui ne parviendront point à les éprouver. Car il satisfait les auditeurs dont l'attention est

(1) *Lettere*, éd. de 1609.

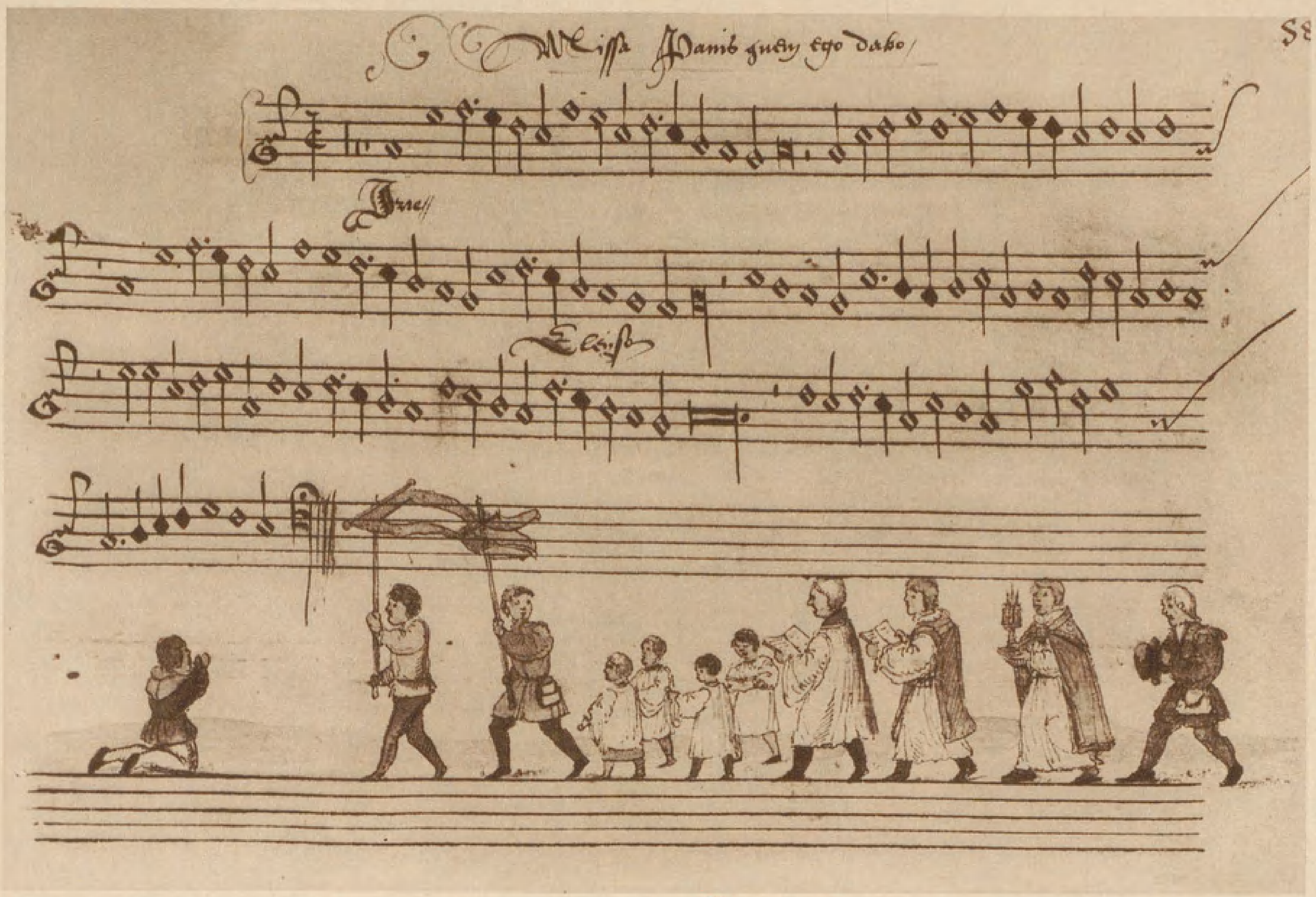


Planche XXIII. — Cambrai. Ms. 125-128 (copie de 1542). - Cl. H. Laurens

la plus faible, en leur abandonnant, dès les premières phrases, les ornements d'un discours dont les habiles seuls comprendront pleinement le sens. Chacun trouve sa part ainsi dans ce qu'il annonce, dans ce qu'il noue, et dans ce qu'il achève. Il aurait déjà mérité par son *Verbum bonum* que l'Arétin le louât pour la *giocondità de i canti, e la dolcezza de i ragionamenti.* Nous avons vu aussi dans ses messes, comment il réussit à diversifier son langage quand il traite *de le cose severe.* Dans son *Pater noster* et dans son *Ave Maria,* il atteint à l'essence même de la prière chrétienne qu'il récite pour le peuple, qu'il glorifie par la musique, et qu'il médite avec amour, pour sa propre édification. Aussi bien, quand il déclame *Dulces exuviae,* Didon parle selon le mètre de Virgile, mais il se préoccupe moins d'établir un exact rapport entre les longues et les brèves que de retrouver le mouvement pathétique du discours.

Au lieu de se débattre dans les liens d'une logique inféconde, il semble n'avoir appris qu'une éloquence toute simple dont le bon sens et la bonne grâce sont les principaux ressorts, et qui se répand aisément, et qui persuade comme le sermon d'un prédicateur débonnaire. Mais le style si naturel qu'il garde n'a été gagné que par des tentatives anxieuses et des exercices innombrables. Cette assiduité n'a pas été méconnue par ses contemporains. Andrea Calmo lui écrit que sa *componitura* est distillée en sept alambics, purgée en neuf eaux, affinée en quatre feux. Par son *musicar* plein de substance, le *picolo hometo, imbalsamao de patientia* l'emporte sur les maîtres de tous les temps. Ce constructeur que la prudence ralentit a cependant le travail facile, et il peut trouver soudain un contrepoint pour un chant donné : prouesse autrement glorieuse que de *dir vilote, ni zorziane, ni barzelete* (1).

Et pourtant, le *florido e odoroso zensamin parnasesco* ne méprisait pas la musique légère, destinée aux amateurs tels que Calmo, friands d'anecdotes, de scènes comiques, de croquis saisis sur les canaux et sur les places. Tandis que dans les chansons françaises de Willaert, le souci d'éprouver toute sa science l'emporte, certaines de ses pièces italiennes ont été bâties avec le plus étrange laisser-aller. Elles se rapprochent de ces *frottole* où souvent la mélodie et les accords sont d'un tour un peu rustique. La vivacité de la mesure, la drôlerie du texte, l'exactitude même du trait populaire, suffisaient à rendre ces pièces fort amusantes

(1) *Lettere*, éd. V. Rossi, pp. 198-199.

pour ceux qui contemplaient Venise en sa vie de chaque jour. Mais Willaert aimait trop son sujet pour le tourner en caricature. Il répète, il décrit, sans rien outrer. Le comique est dans sa volubilité impassible. Par lui, dans *Un giorno mi prego una vedovella*, survivent les appels des gondoliers, dont Folengo transmet à sa façon les cris, *Barca, premique, stalium* (1). Spectateur indulgent, collaborateur complaisant, il accorde sa musique à toutes les fantaisies que ses amis entretiennent. Que les comédies en dialecte padouan de Ruzzante soient à la mode, et Willaert compose l'air de Ruzzante. Qu'Antonio Molino surnommé Burchiella s'applique à « contrefaire la langue grecque et la bergamasque », et Adrian s'empresse d'ajouter à ses vers une musique appropriée.

Cette participation fréquente aux passe-temps des Vénitiens lettrés laisse supposer que le compositeur était affilié aux compagnies de gai savoir qui prospéraient alors. Avec le *frate* Armonio déjà cité, Molino avait recruté une *accademia di musica* que toute la ville tenait pour fort agréable (2). On vit aussi naître l'*accademia peregrina* dont Cipriano Moresini mort peu avant 1552 avait été l'un des plus anciens associés. Providence des beaux esprits, il les réunissait en sa villa, où une salle placée sous l'invocation d'Apollon, contenait *viole, leuti, scacchi* et livres de musique (3). Les *peregrini* avaient pour imprimeur et pour secrétaire Francesco Marcolini, l'éditeur qui a publié des comédies de l'Aretin et les *catholiche fatiche* de Willaert qu'il déclare prince unique de son art (dédicace des messes, 1536). Un bienfaiteur florentin, Neri Caponi, dépensait *le centinaia di ducati* pour organiser des concerts à Venise. Le 7 avril 1544, A. F. Doni rapporte au marquis Annibal Malvicino qu'il a « goûté la merveille » d'une musique *di violoni* réunis aux voix, que Caponi avait mise sous la direction de Willaert. Musique si « unie, si douce, si juste, si admirablement adaptée aux paroles », que ce fut pour Doni la révélation de ce qu'était l'harmonie. Une certaine Polisena Pecorina, femme d'un Florentin, jouait et chantait en cette fête mémorable (4). Cette *gentildonna* pour laquelle Doni ne trouvait pas d'assez vives louanges était l'une des musiciennes préférées

(1) *Premi*, à gauche, *stali*, à droite. Cf. A. Luzio, *Studi folenghiani*, 1899, p. 28.
(2) *I fatti e le prodezze di Manoli Blessi, Strathioto*, de Molino, 1561; avant-propos de Lodovico Dolce, p. 4.
(3) Ant. Franc. Doni, *I Marmi*, 2e partie, 1552, p. 30.
(4) A. F. Doni, *Lettere*, 1545, fol. 109 v°.

d'Adrian. Dans une satire, Girolamo Fenaruolo, exhortant le maître de Saint-Marc à ne point quitter Venise pour les Flandres, lui rappelle les *buoni tempi de la Pecorina* (1) et, dans le madrigal *Qual dolcezza* (1540), Willaert célèbre sa voix « divine ». D'autres chanteuses étaient alors en renom à Venise. Franceschina Bellamano, luthiste aussi, fut louée par Pietro Aretino en deux lettres de 1548. Domenico Veniero qui, infirme dès sa jeunesse, recevait avec joie musiciens et cantatrices, l'admirait aussi (2). Dans une lettre adressée à Bellina Hebrea, Calmo vante la voix, le jeu et la composition de cette « colonne de la musique » (p. 122). Il cite d'ailleurs beaucoup d'autres femmes, à cause de leur beauté et de leur talent. Vers les dernières années de Willaert, Irène de Spilemberg s'aperçut qu'une fille candide pouvait être flattée, et pour son talent seulement. La musique lui était innée (3). D'instinct, ou presque, elle avait acquis la manière d'Hippolito Tromboncino, ce chanteur que l'Arétin comblait d'éloges. Parmi les hommes dont la voix était remarquée, l'un, Laudarit, venait des provinces grecques, l'autre, Perissone Cambio, des pays flamands. Fenaruolo, Veniero estimaient ce compatriote de Willaert (4). Il fut aussi compositeur.

En cette société vénitienne où les artistes habiles étaient si généreusement accueillis et si subtilement prônés, les plaisanteries musicales issues de la *frottola* ne pouvaient être admises que comme un délassement. Il était spirituel d'applaudir pour un moment les personnages ingénus de la farce et même, nous le verrons encore, d'insulter à la grammaire du contrepoint pour parler plus naturellement leur langage. Mais l'interprétation de la poésie inspirée manquait à ce genre ironique, et les concitoyens de Veniero ne pouvaient trouver de compensation dans les chansons françaises qui leur étaient offertes, même par des Italiens. Et d'ailleurs, chez les maîtres qui pratiquaient encore ce genre dans la patrie des *frottole*, un parti-pris de recherche technique déjà observé chez Josquin, et que nous rencontrons aussi chez Willaert, transforme en exercice d'école ce qui devrait être un divertissement de salon. Une espèce nouvelle de musique profane, le madrigal, apparut : Adrian Willaert fut un des premiers à en écrire (5).

(1) Dans *Sette libri di Satire*, rec. par Fr. Sansovino, 1560, fol. 193 v°.
(2) *Rime*, 1750, *passim*.
(3) *Rime di diversi... autori* (sur la mort d'Irène), 1561.
(4) *Rime* de Veniero, éd. citée, p. 72.
(5) G. Cesari, *Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrh.*, 1908. — E. Hertzmann, *A. Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit*, 1931. — H. Engel,

Aux disciples de Bembo, aux puristes de la langue italienne, il offrit ainsi des essais de purisme en musique. Mais il lui fallut opérer sur deux dialectes différents, pratiquer sans défaillance la rhétorique sévère apprise à Bruges ou à Paris, et ordonner un discours dont sa clientèle vénitienne ressentît l'agrément immédiat. Il avait reconnu d'abord la primauté du soprano, quand il prépara pour les madrigaux de Verdelot une *Intavolatura* où cette voix chante seule avec le secours du luth (1536). En ses propres madrigaux, le dessus garde aussi le rôle principal, et l'harmonie qui le soutient est claire et délicatement variée. Willaert n'y renonce pas cependant à la recherche dans le contrepoint. Il introduit même un canon dans *Amor mi fa morire* (publ. en 1589), et il procède par imitations, très libres d'ailleurs en *Io mi rivolgo* (*Musica nova*, 1559). Mais l'écriture est le plus souvent très simple et d'un effet direct. Dans *Io amai sempre* (*ibid.*), dans *Quest'anima gentil* (*ibid.*), dans *Lasso, ch'io ardo* (*ibid.*, 1re et 2e partie), le mérite du musicien n'apparaît que par l'heureuse succession des accords. Elle lui suffit, pour que rayonne l' « infinie beauté » (*Lasso, ch'io ardo*) ,et la dissonance même s'y fond en suavité (2e partie de *Mentre che il cor*).

Dans *Rompi de l'empio cor* (à 6 voix), qui fut particulièrement admiré, la puissante et paisible continuité de la modulation est aussi remarquable. Le dialogue à 7 voix *Quando nascesti, Amor ?* se développe avec la même richesse de coloris, qui est répartie entre 2 groupes de voix.

Là, Willaert a divisé ses forces, pour mieux exprimer les paroles, et pour varier la sonorité. En sa musique religieuse, il fonde sur ce jeu alternatif un système. De même qu'il y avait à Saint-Marc 2 orgues, opposés l'un à l'autre, deux chœurs sont constitués, qui tantôt se répondent, et tantôt s'unissent (innovation fort importante pour l'avancement de la technique).

Les motets où il observe le style traditionnel sont dignes aussi de l'opulence vénitienne. Les canons semblent s'y insérer tout naturellement, et l'on oublie qu'ils soutiennent l'édifice (Voyez par exemple, *Alma*, *Verbum supernum*, *Salve, sancta parens*, *Inviolata*).

Willaert mourut au mois de décembre 1562 (1).

Contributo alla storia del madrigale (*La rassegna musicale*, 1931). — Le même auteur, *Madrigal und Villanelle* (*Neuphilologische Monatsschrift*, 1931, p. 257). — V. aussi les travaux cités dans ces études.

(1) Sa veuve, Susanna de Gerardis, d'Amsterdam, se remaria bientôt (G. Chiuppani, *Esumazioni d'archivio*, dans le *Nuovo arch. ven.*, 1916, p. 439).

Cyprien de Rore, né vers 1516 à Malines (ou à Anvers) avait acquis déjà quelque connaissance de la musique en son pays (1), quand il devint élève de Willaert à Venise. En 1553, il servait Hercule, duc de Ferrare. Il appartenait encore au même prince quand il entreprit un voyage en sa patrie. Pendant l'automne de 1558, il était à Anvers et promettait au duc de revenir pour la Toussaint, après un séjour de quelques mois en Flandre. Retenu par l'espoir de sauver ses parents de la ruine, il était encore à Anvers le 12 novembre 1559 et se disait prêt à reprendre son office à Ferrare, bien qu'ayant été sollicité d'autre part. Depuis le mois d'août la fille naturelle de Charles-Quint, Marguerite, duchesse de Parme, était régente des Pays-Bas. De Rore lui avait peut-être été recommandé quand elle dut organiser sa chapelle, à ses frais, comme Philippe II l'avait prescrit (2). Le mari de Marguerite, Ottavio Farnese, petit-fils du pape Paul III, choisit bientôt Cyprien pour diriger ses chantres. Au mois de janvier 1561, le secrétaire de Marguerite lui annonçait le départ du musicien qui devait traverser Paris (3). Après la mort de Willaert, il fut choisi pour lui succéder à Saint-Marc. Ottavio alors à Bruxelles refusa de le congédier sous le prétexte que « Madame » voulait que la chapelle de Parme fût bonne quand elle reviendrait en Italie (29 avril 1563) (4). Il céda cependant et bientôt de Rore se repentit de s'être établi à Venise. Le 12 juillet 1564, il se plaignait au duc de la *gravezza* du service; le désordre causé par la division de la chapelle en deux, la faiblesse des gages l'avaient décidé à se retirer, et il était résolu à « vivre et à mourir » au service d'Ottavio (5). Le duc le reprit à Parme, où il mourut en 1565.

De Rore eut le mérite d'avoir en musique un langage personnel, et de l'avoir excellent et divers. Dans sa musique religieuse, c'est surtout par un contrepoint nerveux et animé qu'il se distingue, et ses madrigaux sont remarquables par le coloris et par l'expression.

En ses motets,il respecte fidèlement la doctrine reçue. Mais il obéit à la règle sans se réduire à l'indigence. Le canon à 3 voix *Descendi in hortum nucum* est rigoureux, mais cette plante géométrique est abritée

(1) Vander Straeten, *La mus. aux Pays-Bas*, VI, 1882, pp. 133-134.

(2) Gachard, *Correspondance de Marguerite d'Autriche... avec Philippe II*, I, 1867, p. XVII.

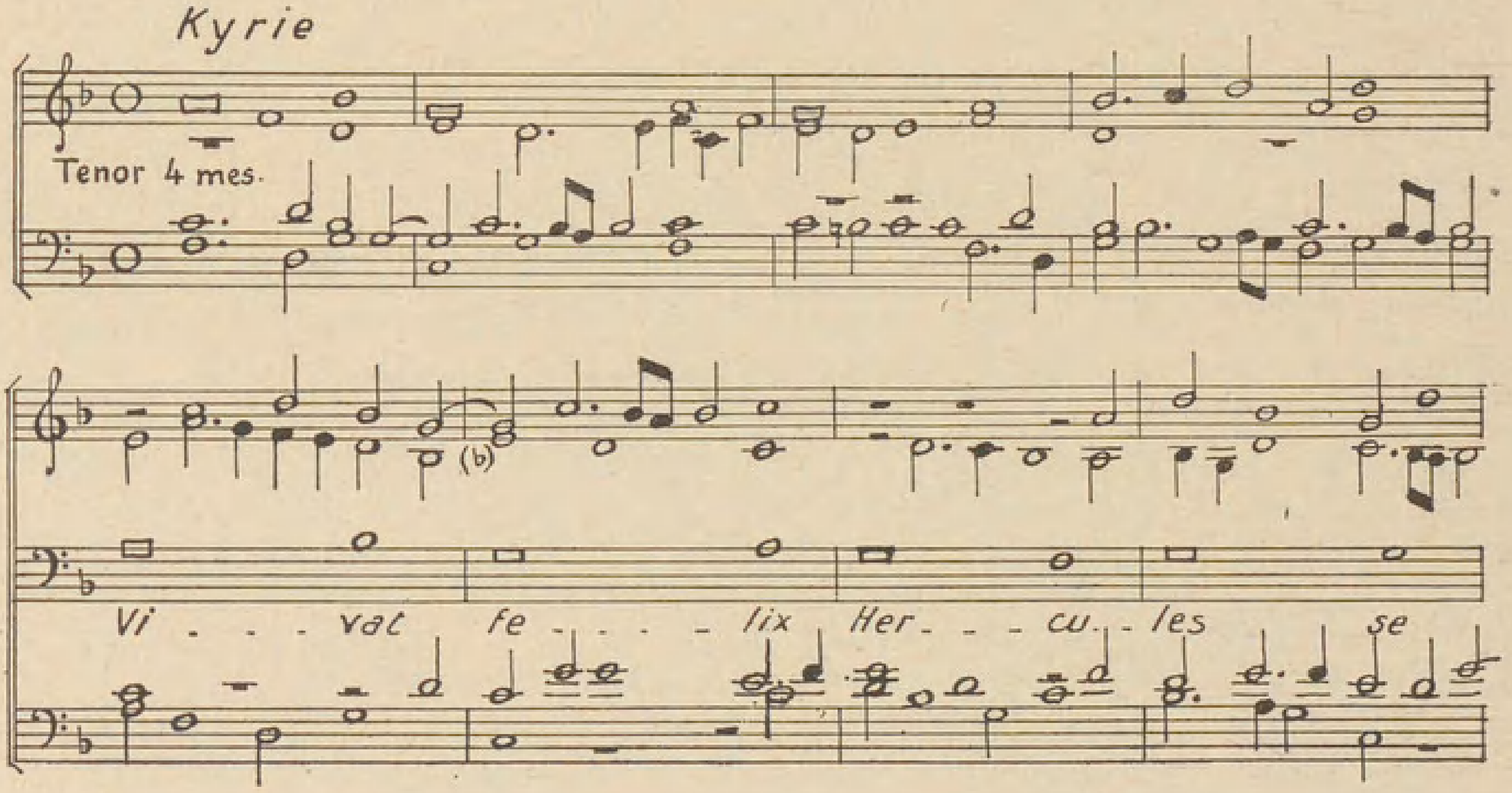
(3) Umberto Rossi, *Lettere di Cipriano de Rore*, p. 6.

(4) *Ibid.*, p. 7.

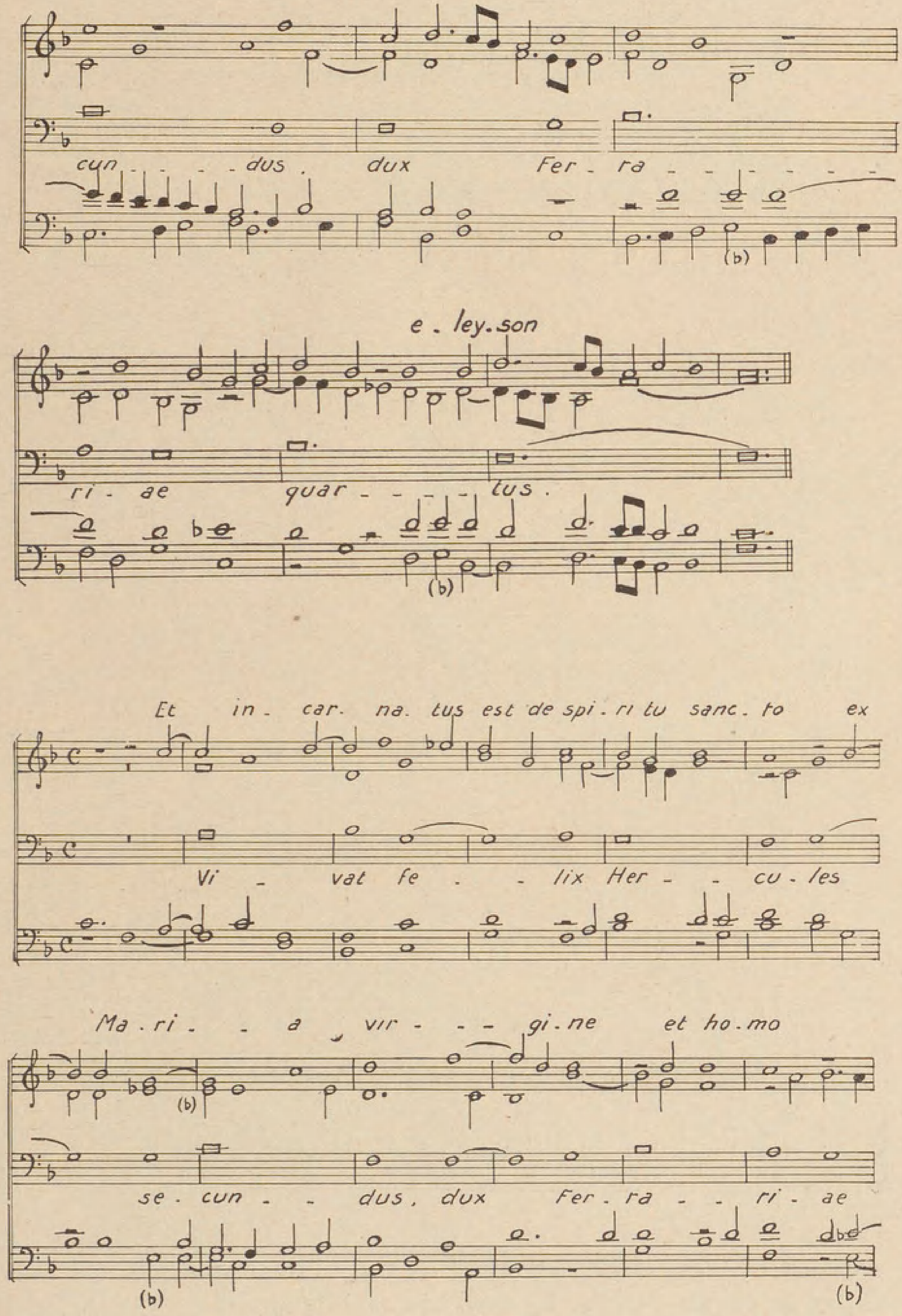
(5) *Ibid.*, pp. 21-22.

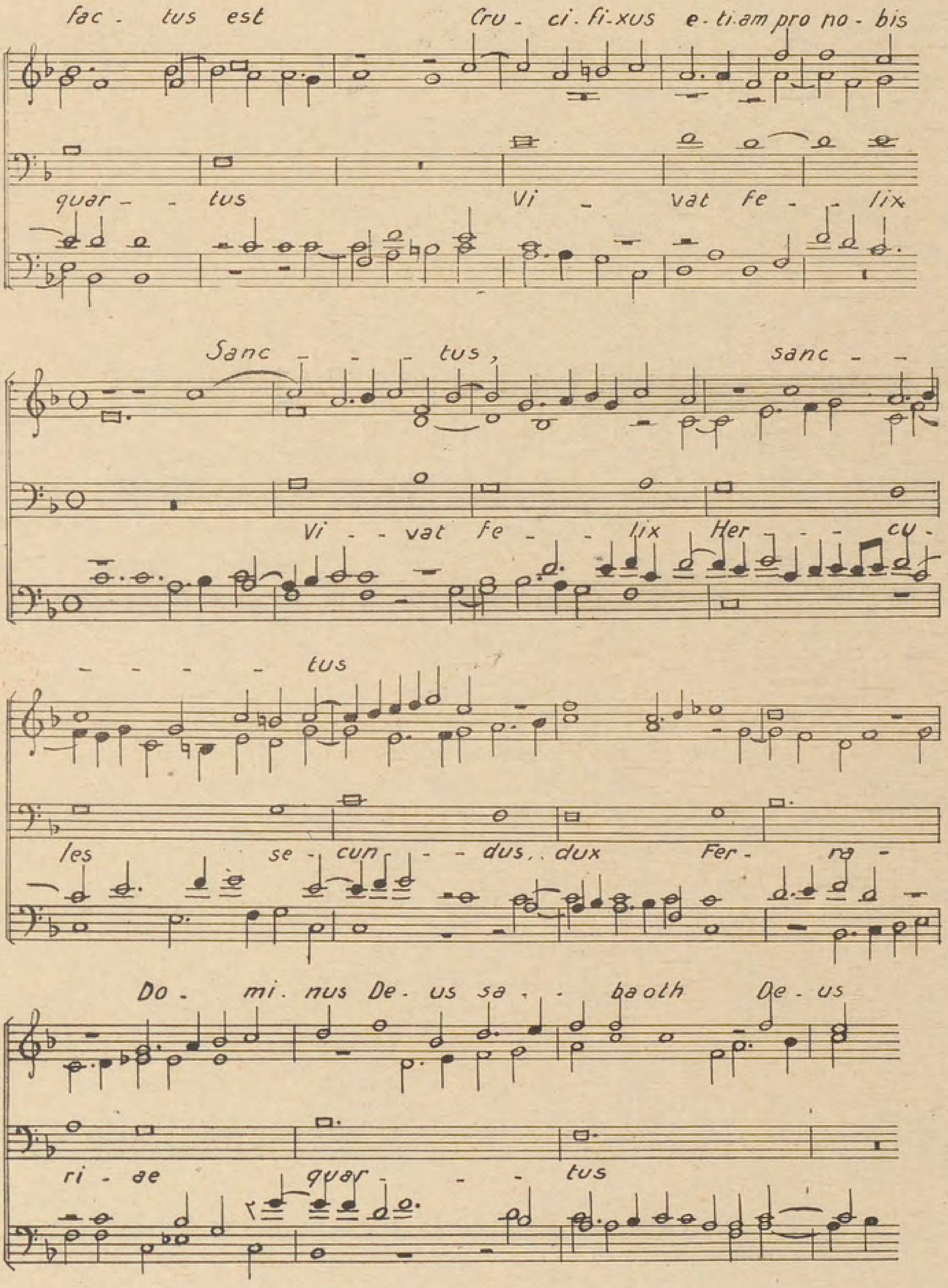
sous des rameaux plus librement entrelacés, et riches de toute leur sève : une mélodie du soprano s'étend du fa aigu à l'ut grave (*ut viderem poma convallium*). La seconde moitié de cette pièce à sept parties est à trois temps, avec des accords où chaque syllabe est empreinte. La solennité de *Nunc cognovi, Domine* (à 6 voix) n'est pas privée de mouvement. Au tissu serré de *Repleatur os meum laude* (à 5) sont nouées des broderies isolées, puis doubles et triples pour orner *ut cantem*. Mais l'acclamation *altissime Domine* assemble toutes les forces, sans diversion de contrepoint. L'invocation *clementissime pater* (2e partie du même motet) est aussi soumise aux accents de la parole, mais par l'appel successif des chanteurs. D'autres cas de vigoureuse déclamation s'observent encore (1), par exemple pour *Ecce Deus*, dans *Confitebor tibi*, dans le majestueux *accepit panem* de *Fratres, scitote*, etc...

Dans une messe à 5 voix, le *tenor* est institué comme dans la messe que Josquin des Prez avait destinée à Hercule, duc de Ferrare. De Rore y propose les notes, mi fa ré mi ré ut ré, etc., désignées par les voyelles de *Vivat felix Hercules*. Autour de ce thème répété avec exactitude ou transposé, sont ajustées les lignes d'un contrepoint mobile et hardi, où l'importance des mots n'est point méconnue.



(1) Voyez *Pater, peccavi*, dans *Quanti mercenarii*.


cun - - - - dus , dux Fer - ra - - - - - -
e - ley - son
ri - ae quar - - - - tus .
Et in - car - na - tus est de spi - ri tu sanc - to ex
Vi - vat fe - - lix Her - - cu - les
Ma - ri - - a vir - - - gi - ne et ho - mo
se - cun - - dus , dux Fer - ra - - ri - ae



La messe à 7 voix *Praeter rerum seriem* contient aussi un hommage obstiné au duc de Ferrare. Le souverain avait approuvé ce travail, puisqu'il en offrit une copie au duc de Bavière, Albert V. Dans sa lettre de

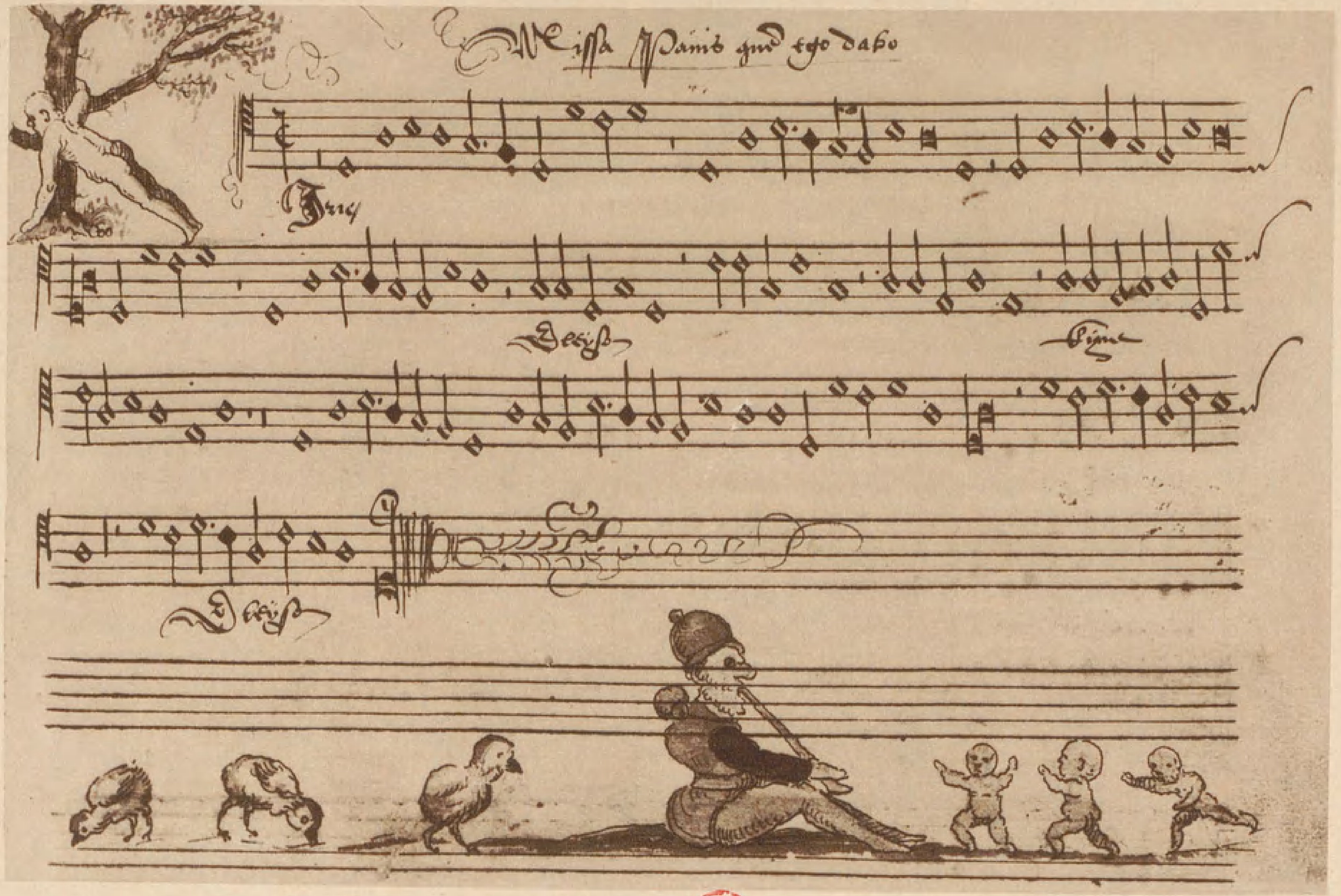


Planche XXIV. — Cambrai. Ms. 125-128 (copie de 1542). - Cl. H. Laurens

R.F.

remerciement, Albert apprécie fort bien le caractère particulier de cette musique où il avait trouvé *raram et novam melodiae inventionem* (25 avril 1557) (1).

Le titre de la *Missa a note negre* s'explique par l'abondance des motifs rapides où paraissent les notes de cette espèce.

Le premier recueil de ses madrigaux parut en 1542 (à 5 voix). Ses compositions dans ce genre (aussi à 4 voix) sont fort nombreuses. Il les traite avec cette sûreté allègre dans le métier, qui lui est propre. Il interprète les paroles avec attention et intelligence. Pour être plus docile à ses poètes, il récite parfois plutôt qu'il ne chante. Voyez dans le soprano de *Dalle belle contrade* (2) ou dans le soprano d'*Il mal mi preme* (*ma, perche piu languir*), dans *O sonno*, etc. Mais il façonne aussi d'amples motifs dans ses plaintes (*Crudele, acerba*) et il ne renonce pas à dessiner, dans ses évocations de la nature, farouche (*Strane rupi*, etc.) ou apaisante dans le murmure de l'eau qui fuit (2e partie de *Per mezz'i boschi*). Il mesure heureusement l'alerte démarche d'une *Fera gentil*, tandis qu'il use volontiers de la syncope pour le trouble (*Ancor che col partire*) ou pour la surprise (*Alma Susanna*, dans le passage *si dolce e'l guardo*).

Cyprien de Rore a été l'un des premiers à introduire les tons chromatiques en ses chants, afin de les rendre plus émouvants (3). Sa pièce pour 4 basses, *Calami sonum ferentes* fut imprimée en 1555. La modulation y est relevée par des accords imprévus, le plus souvent formulés à trois parties (4) qui éveillent les tonalités de fa dièze, de la bémol, de si mineur (5).

Jacques Archadelt était désigné comme *Flandrus* quand il fut reçu à la chapelle *giulia* en 1539. Il avait déjà séjourné à Florence (6). Il fut bientôt chargé de diriger les chantres et d'enseigner les enfants. Après peu de

(1) Vander Straeten, *La mus. aux Pays-Bas*, VI, 1882, p. 137. Albert ordonna de réunir une collection de motets de Cyprien dans un manuscrit que le peintre Hans Müelich enlumina. La copie fut terminée en 1559 (Bibl. de Munich).

(2) Cité par H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, p. 283.

(3) Voy. les ex. donnés par T. Kroyer (*Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal*, 1902, pp. 62 et suiv.).

(4) Ambros, *Gesch. der Musik*, IV, éd. Leichtentritt, 1909, p. 206.

(5) P. Wagner a publié en 1893 les *Vergini* de Pétrarque, composées à 5 voix par Cyprien de Rore.

(6) Bartoli, *Ragionamenti* cités, fol. 36.

mois, il passa dans le chœur pontifical. En 1545, Paul III lui conféra des bénéfices en deux églises de Liège (1). Il servait encore le pape le 5 janvier 1550 (2). Il séjourna en France pendant les années suivantes. Son livre de messes publié à Paris chez Le Roy et Ballard (1557), fut dédié au cardinal Charles de Lorraine qui l'avait choisi pour maître de sa chapelle. Il était aussi devenu « musicien du roi », et il conservait l'office de chantre de la chambre en 1559, et encore à la fin d'avril 1560 (Arch. nat., KK 129, fol. 47 v° et fol. 292). Dans la dédicace au roi du *Livre de Meslanges* édité en 1560 par Le Roy et Ballard, Ronsard assure qu'il ne le cède pas aux musiciens de l'âge précédent, « pour estre inspiré de son Apollon », le cardinal de Lorraine.

Dans la 1re de ses messes, il développe le motet *Noe, Noe* de Jean Mouton à 4 voix. Le contrepoint y est limpide et vif (3). Les éléments de la seconde messe (à 5 voix) sont empruntés à *l'Ave regina* d'Andreas de Sylva. Dans la 3e (à 4 voix), en l'honneur de la Vierge, la mélodie grégorienne est observée.

Les *Piissimae ac sacratissimae Lamentationes* qui parurent chez les mêmes libraires parisiens (1557) contiennent des pièces où Archadelt mêle de l'âpreté à la grandeur. Il accentue par ses dissonances les paroles de Jérémie, et il en dénonce déjà l'amertume en ces vocalises sur les lettres hébraïques par lesquelles il y prélude (4).

Les motets où Archadelt avoue quelque déférence pour le plain-chant témoignent parfois de sa fantaisie plus que de sa soumission. En son *Gaudent in cœlis* à 5 voix, la substance liturgique est difficilement reconnaissable. Et, si l'antienne originale est désignée formellement, et avec insistance, dans *O sacrum convivium*, c'est à un contre-sujet quasi-profane, et profane jusque dans son harmonieuse mollesse, que va la complaisance de l'auteur, plutôt qu'à un travail serré. Le respect pour le *cantus firmus* apparaît cependant, et rigoureux, dans le *Pater noster* à 8 voix, où se multiplie la plus solennelle des intonations.

(1) Mercati, p. 110 des *Note d'archivio*, X, 1933.

(2) R. Casimiri, *I Diarii sistini* (*Note d'archivio*), XII, 1935, p. 249. Une lacune dans ces états empêche de savoir quand il se retira. Après 1553, il n'y est plus nommé.

(3) Jos. Killing a réédité cette messe (*Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate F. Santini*, 1910, p. 205).

(4) Il y emploie, en procédant par retards, des septièmes, des secondes, des quartes diminuées, et use avec intention de l'accord de quarte et sixte. Cf. Killing, ouvr. cité, pp. 252 et suiv.

Un autre texte latin, mais qui appartient à la religion de l'humanisme, a été traduit par Archadelt avec vénération. Ce sont les dernières paroles de Didon (*Enéide*, IV, vers 642 à 654, *At trepida... Dulces exuviae*). La musique en est ferme et grave. Les accords y obéissent au mouvement du discours sans servilité pédante pour le mètre, mais avec des accents harmoniques vigoureux (1556).

Cette liberté qu'il est impatient de garder en ses œuvres d'église, Archadelt en jouit sans contrainte en ses nombreuses compositions profanes. Il a donné des madrigaux dès 1539 (peut-être même un peu auparavant). Ces pièces ont été souvent, et longtemps réimprimées. Le langage musical y est d'une clarté active. Les motifs surgissent des mots, et il faudrait répéter les éloges que Cosimo Bartoli prodigue à Verdelot, pour comprendre combien ce style direct et chatoyant séduisait les Italiens. Car il y avait là « du facile, du grave, du gentil, du compatissant, du preste, du lent (*tardo*), du bénin, de l'irrité, du fugué, selon la propriété des paroles ». Bartoli ajoute d'ailleurs qu'Archadelt cheminait sur les traces de Verdelot (1). Quand il n'arrive pas à s'exprimer par figure, il récite, avec de ces accents qu'une modulation efficace impose à la trame vocale. Il insiste de préférence sur les secrets de la mélancolie, et il retrouve pour les peines des cœurs troublés la *flebile dolcezza* de Marchetto Cara. Il sait, dans une plainte uniforme, rehausser le mot où se condense toute l'affliction d'une phrase. Pour combien de détresses ou de désordres ne lui a-t-il pas suffi d'introduire soudain le ton de mi bémol, dans une période en *fa* ? C'est par cet artifice, que, dans le premier madrigal de son premier livre, *Il bianco e dolce cigno*, il appuie sur *piangendo*.

Souvent il n'entretient ses longues tristesses que dans les demi-teintes du faux bourdon, à peine relevées par quelques touches plus rudes (voyez, dans *Quant è madonna mia*, le passage à 3 voix *Et io per mort'encor*). Il renonce presque à toute mélodie en *Deh, dimmi amor* (2) où, d'ailleurs, il module sur *pietosa* par cette surprise d'harmonie que nous avons déjà signalée. En sa prédilection pour les plaintes, il s'attarde sur les accords qu'elles ont gonflés (début d'*Ahime, ahime*), ou bien il les accentue par des syncopes. Il ne se lasse pas de larmoyer, avec des soupirs qui entrecoupent les mots, ou qui s'exhalent comme un gémisse-

(1) Ouvr. cité, fol. 36.

(2) Les vers sont de Michel-Ange, ainsi que ceux du madrigal *Io dico che fra voi.*

ment profond (*Ancidetemi pur*). Mais, dans les langueurs mêmes, et sans doute parce qu'il y perd jusqu'à la vélléité d'inventer, il est sauvé par ses qualités italiennes, la grâce et la facilité. Il y revient, quand il est question d'aller au ciel, ou quand il faut illustrer l'adjectif *bella*. Et s'il cède à l'illusion du bonheur, il retrouve cette aisance dans la simplicité, joignant à des motifs tout unis un accompagnement quasi-populaire. Il doit tenir aussi des improvisateurs au luth la déclamation si juste des passages où le superius semble proférer un solo que les autres voix n'ont qu'à soutenir. Ainsi, quand il dit, *il mio dolore*, en *Se vi piace signora*. Il est docile aussi aux impulsions rythmiques, proposées par les paroles. Dans le même madrigal, l'indignation lui fait marteler (à 3 temps) les mots « donnez-moi la mort ». Il hâte les notes quand la poésie contient une allusion à la fuite ou à la course (1), et il reprend en valeurs diminuées le passage terminé par le mot *rallegra* (*Il ciel che rado*). Une gamme ascendante assez rapide correspond, dans la même pièce, avec *e più gentile*. Mais, s'il est devenu impétueux, âpre (2), et divers comme un Italien, le calme et le métier du Flamand le retiennent, quand le sentiment s'y prête, en de menus travaux de contrepoint par imitation.

Dans sa chanson *Extreme amour*, Archadelt a résolu un canon mélodieux. Étrange recherche car, le plus souvent, il épargne à ses auditeurs français les excès d'attention, et se restreint à l'indigence narrative qui les réjouit. Mais il n'abandonne pas tout à ce médiocre plaisir. Il réveille par des sursauts rythmiques un morne « invitatoire » bachique (*Nous boirons du vin clairet*) et il dérègle avec finesse la mesure dans *Soupirs ardans*. L'heureuse répartition des voix laisse un peu oublier que presque toutes les notes sont égales en *Margot, labourez les vignes*. Le motif « en revenant de Lorraine » de cette chanson a survécu. De même, l'agréable trio *Nous voyons que les hommes* a été offert à l'admiration de la postérité; mais par supercherie, sous l'apparence d'un *Ave Maria* maladroitement agencé (3).

On ne sait pas encore quelle fut la vie de Jacobus Clemens non Papa.

(1) G. Cesari a réuni beaucoup d'observations sur le style expressif et descriptif d'Archadelt (*Die Entstehung des Madrigals*, 1908, pp. 71, 75, 76 et 77).

(2) Voyez dans le dernier madrigal cité, l'accord de 7^{e} sur *affanni*. La judicieuse application des dissonances est d'ailleurs fréquente.

(3) *Tiers livre de chansons*, publ. par Le Roy et Ballard, 1554. Quelques chansons d'Archadelt ont été données par Eitner (*Publikation älterer prakt. und theor. Musikwerke*, XXIII, 1899).

Dans un compte de 1550, établi par la confrérie Notre-Dame à Bois-le-Duc, il est cité aux mois d'octobre, novembre et décembre, avec les titres de *Sanger ende componist* (1). Il y avait alors plus de dix ans que Pierre Attaingnant avait imprimé de ses chansons. En 1542, son *Je prends en gré la dure mort* fut copié dans un recueil destiné à un amateur de Bruges (Cambrai, ms. 125-128). Il passa d'ailleurs quelque temps en cette ville, ayant remplacé le maître de l'église Saint-Donatien, Jean de Hollande, le 26 mars 1544. Il était prêtre alors (2). En 1545, ses compositions occupent plus du quart du huitième livre des chansons que Tylman Susato publie à Anvers. Depuis 1546 enfin les libraires commencent à répandre ses motets. On a cherché presque en vain des indications sur sa personne dans ses œuvres, qui sont très nombreuses. Quand il célébra la puissance de la flotte impériale (*Caesar habet naves validas*) (3) ou le monarque lui-même (*Quis te victorem dicat*), ces harmonieuses flatteries lui gagnèrent sans doute la bienveillance de Charles Quint, protecteur éclairé des musiciens. Il écrivit aussi *O quam maesta dies* à la mémoire de Philippe de Croy, illustre chef d'armée qui mourut à Bruxelles en 1549 et fut enterré en l'église d'Avesnes. Mais aucun document n'atteste qu'il servit régulièrement l'empereur. L'année de sa mort n'est pas déterminée. Hermann Finck le compte encore parmi les vivants en sa *Practica musica*, parue en 1556, mais un motet de Jacob Vaet, *in mortem Clementis non Papae* fut édité en 1558. L'église de Dixmude fut le lieu de sa sépulture. Antonius Sanderus qui le rapporte ajoute que Clément y avait eu la charge de maître de chant (*inibi phonascus*) (4). Le nombre de ses compositions, pour une vie qui dut être assez courte, témoigne d'une activité extraordinaire. Il a laissé quantité de chansons, 230 motets, un *Te Deum*, 15 messes et des fragments de messes, et 158 cantiques à 3 voix (*Souterliedekens*, publiés par Tylman Susato en 1556 et 1557 (5). Là, sont adaptées aux paroles

(1) K. Ph. Bernet Kempers, *Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten* 1928, p. 17.

(2) A. C. De Schrevel, *Histoire du séminaire de Bruges*, I, 1895, p. 202. Son prédécesseur, congédié pour sa mauvaise conduite, reparut le 6 mai 1545, « après le départ de Clément ».

(3) *Naves validas et grandia vela* : ces mots rappellent ingénieusement le vice-chancelier Jean de Naves († 1547), ainsi que Granvelle.

(4) *Flandria illustrata*, II, 1644, p. 644. J.-B. Gramaye (*Ipretum*, 1611, p. 32) signale d'autre part ses rapports avec la ville d'Ypres.

(5) Bernet Kempers, *Die Souterliedekens des Jacobus Clemens non Papa* (*T. d. V. v. Ned. muz. g.*, XII, 1926, p. 261).

des psaumes des mélodies populaires, néerlandaises pour la plupart. En général, c'est sur la ligne intermédiaire du trio que le sujet paraît, mais il arrive aussi qu'il domine. Que l'accompagnement le soutienne ou l'enserre, c'est toujours avec la grâce et la simplicité qui conviennent à la piété domestique : louanges et méditation pour le culte privé, mais sans révolte contre le catholicisme.

Quand il refait à 6 voix des chansons de Claudin (*C'est à grand tort* et *Languir me fais*), Jacques Clément avoue qu'il s'est piqué d'émulation avec le compositeur parisien. Dans *Je prends en gré la dure mort*, il se rapproche aussi de lui en usant alternativement de l'homophonie et du contrepoint. Par le choix des paroles dont il s'inspire, par la manière de les interpréter, même en ce qu'elles ont de plus risqué, il se soumet avec empressement à la coutume française. Il aurait su plaire aux admirateurs de Janequin même en animant un babillage décent (*Entre vous, filles de quinze ans*) et par la force ou l'entrain de ses exhortations à boire (*Là, là, maistre Pierre; Venez, mes serfs, et Bacchus adorons; Jouons beau jeu, et si buvons le vin friand*). Mais il requiert trop manifestement leur approbation par son emphase, dans les passages équivoques de certaines chansons (*Une fillette bien gorrière; Frisque et gaillard*, etc.). Dans la première, une phrase régie d'abord par la mesure binaire est reprise ensuite à trois temps.

Il serait hasardeux de prétendre décrire brièvement les nombreux motets de Clemens non Papa, si le secret de cette fécondité n'était dans l'application répétée de certains procédés. Il semble que le compositeur avait établi très tôt les éléments de son style, et les ressources de son développement. Il n'eut qu'à choisir dans son recueil de recettes pour fournir sans retard une interprétation convenable à n'importe quel sujet. Ayant ses formules toutes prêtes, il les utilise avec intelligence. Il sait même, par des moyens uniformes, exciter l'émotion. Mais, si l'on peut lui reprocher de se redire, il faut être assez juste pour reconnaître que, avant d'en abuser, il avait bien préparé son glossaire. Comme il néglige presque entièrement les artifices du contrepoint qui exigent un lent calcul, il improvise vaillamment ses motets, avec tant de facilité qu'il les étend volontiers plus que de raison. Son invention mélodique dont il a réglé trop soigneusement le mécanisme, est cependant remarquable, et pour la beauté des lignes, et pour la signification. Les figures ont de l'ampleur et de l'éclat quand il évoque la « belle

lumière » (*Tu lux pulchra es*), quand il représente « la toute belle » (*Tota pulchra es, amica mea*), quand il promet avec exaltation de placer l'élue sur le trône (*Veni, electa mea*). Il aime à prolonger la grâce des phrases claires, par de l'insistance, par de subtiles hésitations, par de doux fléchissements (*Ave, Maria*, 2e partie de *Beata es; Caecilia, virgo gloriosa; O quam dulce spectaculum*). Aussi bien, a-t-il discerné que les mélodies où le caractère tonal majeur est fortement précisé, ont la propriété d'annoncer le secours, ou de durcir la menace. Les trompettes de l'ennemi retentissent déjà dans le motif de *Quoniam tribulatio proxima est* (2e partie de *Confundantur omnes*), et les fanfares de l'armée céleste résonnent au commencement de *Concussum est mare*, et pour y signaler la descente de l'archange.

Dans la simple gamme où les notes successives tendent vers un but inévitable, Jacobus Clemens a démêlé aussi les images de l'accomplissement salutaire et de la contrainte fatale. La joie qui viendra de Dieu s'épanche en *Jerusalem surge*, degré par degré, du fa aigu du soprano jusqu'à son ut grave. La basse qui avait accompagné ce mouvement invite à la contemplation, dans la seconde partie du motet, par une vocalise ascendante de dix notes successives. La majesté de la Vierge suscite un trait analogue (*Beata es*). Tous les éléments de la puissance musicale paraissent en leur ordre, quand le chanteur produit sans interruption la série des notes contenues dans l'octave. « *Principium et finis* » et ce qui relie ces extrêmes, sont ainsi interprétés (*Ego me diligentes diligo*). Quand l'âme soumise à la volonté divine supplie, se plaint, s'humilie, Clemens laisse tomber, alourdies, les notes de cette cantilène élémentaire : elle lui suffit pour dire *Jesu Christe, succurre miseris* ou bien *Rachel plorans* (*Vox in Rama*), et encore, mais sans oser atteindre au terme, *Jam non sum dignus* (*Pater, peccavi*). Il en use avec moins de rigueur pour interpréter *et simplices sicut columbae* (*Estote ergo prudentes*). Par inversion, il y trouve une similitude pour la chute, comme pour l'essor. Ces deux aspects sont rapprochés dans la seconde partie de *Discite a me* (*Quia qui se exaltat humiliabitur*). Il semble d'abord que le musicien ne songe qu'à marquer la direction du mouvement sans se préoccuper de ce qu'il signifie. A la vérité, quand il traduit *Vidi Hierusalem descendentem de coelo*, il se sert exactement des mêmes procédés que pour *Confundantur omnes* ou pour *Impulsus eversus sum, ut caderem*. S'il prépare à entendre la voix qui vient du ciel pour désigner le fils bien-aimé (2e partie de *Super ripam Jordanis*),

il emploie le même préambule que dans *Venit vox de coelis*, où retentira l'appel à Paul sur la route de Damas.

Mais on doit considérer ce qu'il ajoute, en chacun de ses motets, à l'allusion traditionnelle : la splendeur dans *Vidi Hierusalem*, la ténacité, dans *Confundantur*, etc. Il ne se contente pas toujours, d'ailleurs, de l'indication linéaire. *Ut non confundar* dans la seconde partie de *Caecilia virgo* n'est qu'une variation sur la gamme descendante, mais le rythme en est inquiet. De même dans *Peccantem me quotidie* (*quia in inferno nulla est redemptio*) ou dans *Vae tibi, Babylon et Syria* (*praecingite vos saccis et cilicio*), et ici avec une recherche d'harmonie émouvante. Le gémissement alternatif du soprano et du ténor (*Rachel plorans*) dans *Vox in Rama* sortent par l'artifice de la mesure, de la matière insensible. Par des dentelures symétriques, l'achèvement inévitable de la gamme est retardé et la venue de l'époux y gagne en majesté (*Virgines prudentes*). Ici la première note de la gamme est un sol aigu, soutenu d'une cadence en faux-bourdon. Clemens oppose ainsi volontiers la tenue d'un son éclatant à un accompagnement sombre et mouvant. Par le même contraste, resplendissent des mots importants dans *Tu es Petrus* et dans *Tristitia obsedit me* : de même, dans *Jerusalem, cito veniet salus tua*, où les syncopes fournissent des effets remarquables (*quare dolore consumeris*).

Bien qu'il soit un peu trop aisé de cataloguer les ressources de Clemens non Papa, l'application qu'il en fait est souvent saisissante. Quelquefois, cependant, il paraît rester indifférent au sens des paroles qu'il traite. On ne trouve qu'une sorte de récitation avec des notes répétées au commencement de *Vide, Domine, afflictionem nostram*.

Dix messes de ce compositeur ont été imprimées de 1556 à 1560. Elles sont développées « à l'imitation » d'une chanson française ou d'un motet. Il est évident qu'elles ont été façonnées pour être entendues, plutôt que pour être étudiées. Le *cantus firmus* n'y paraît point, et la grâce n'y est pas opprimée par la vanité de la symétrie. Dans la messe *Ecce quam bonum* seulement, une 6^{e} voix s'insinue dans le *Sanctus* et l'*Agnus*, pour répéter ce que le ténor avait chanté d'abord. Mais, dans la même messe, c'est par la fermeté des accords que les mots essentiels sont imposés à la vénération du chrétien (*passus et sepultus est*). *Et incarnatus*, dans les messes *En espoir*, *Quam pulchra es* et *Misericorde* est

exprimé avec le même sentiment de respect (1). Dans la dernière de ces messes, Clemens admet aussi une harmonie compacte pour le 1er *Kyrie* et pour le 3e, pour l'invocation *Jesu Christe* du *Gloria*, pour *Osanna*, etc. D'autre part, l'élégance de la mélodie est continue au commencement du *Kyrie* dans la messe *Ecce quam bonum*, dans le *Kyrie* et dans le *Christe* de *J'ay veu le cerf du bois saillir*.

Le réformateur allemand avait acquis le droit d'aimer la musique et de le déclarer : il la savait. Petit écolier, Martin Luther avait appris à chanter. Exercé déjà sans doute à Magdebourg, il fut bien accueilli chez Conrad Cotta, marchand d'Eisenach, dont la femme, Ursula, avait remarqué sa jolie voix et sa piété. Elle avait pu l'entendre à l'église ou dans les rues, puisque les enfants pauvres priaient en chœur Dieu et les hommes, pour gagner leur pain. De 1491 à 1493, à Görlitz, Joh. Hass et ses camarades mendiaient de porte en porte, choisissant ce qui touchait le plus sûrement leurs auditeurs : répons de la passion, prières à la Vierge ou à sainte Catherine (2). Plus tard, Thomas Platter quémandait aussi des œufs au son du *Salve* (vers 1509) (3). En ces promenades humiliantes, les *Currenden* aux vêtements rapiécés, payaient magnifiquement les gens charitables de leur aumône, s'ils leur offraient quelque motet en contrepoint. Avec ses condisciples, Luther en avait colporté *ostiatim* qui étaient à quatre voix (4). Accoutumé à se diriger en des œuvres complexes, il s'essaya bientôt sur le luth et y réussit, sans avoir besoin de maître. Avant d'entrer au couvent en 1505, il prit congé de ses amis en jouant du luth. Il devint assez habile pour que son adversaire Joannes Cochlaeus, doyen de Notre-Dame à Francfort, lui reprochât d'avoir été remarqué dans les auberges maniant cet instrument, quand il se rendit à Worms en 1521 : « Tel un Orphée, mais un Orphée qui gardait encore la tonsure et le capuchon des moines (5). » Joh. Mathesius rapporte aussi qu'il était *ein Lutinist* (6). Raison de plus pour qu'il eût peine à se contenir, quand le sacristain d'un village où il disait la

(1) Wagner, ouvr. cité, pp. 191-192.

(2) Joh. Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen*, 1907, p. 98.

(3) H. Düntzer, *Thomas Platters Leben*, 1882, pp. 30, 33 et 42.

(4) *Sämtliche Schriften* (éd. J.-G. Walch, II, 1740, col. 2347).

(5) *Commentaria... de actis et scriptis Martini Lutheri Saxonis*, 1549, p. 32.

(6) *Ausgewählte Werke*, éd. G. Loesche, III, 1898, p. 300 (cf. *Dokumente zu Luthers Entwicklung*, éd. par O. Scheel, 1911, p. 30).

messe entreprit de remplacer l'orgue par le luth, au *Kyrie* et au *Credo* (1). Il connaissait assez bien la composition pour corriger des chants mal écrits (2). Il assure même qu'il ajouta une quatrième partie à une pièce à trois voix qu'il avait trouvée *in cloaca.* Mais cela n'est peut-être qu'une plaisanterie. La psalmodie à 4 voix de *Höre Gott meine Stim in meiner Klage* qui fut imprimée en 1546 à Wittemberg lui est du moins attribuée (3), et l'on admet facilement qu'un théologien en ait pu disposer l'harmonie. Quand Joachim Greff insère dans sa tragédie de *Lazarus* (1545), un chœur sous ce titre, *Non moriar sed vivam D. Martini Lutheri IV vocum*, etc., on hésiterait à prendre cette indication à la lettre si l'on n'apercevait la fréquence des passages où la basse accompagne le soprano à la dixième. Certes, ce procédé paraît élégant à Franchino Gafori et à Nicolas Wollick, mais il est aisé d'en faire usage, sans être un musicien de métier. Luther aimait la mélodie grégorienne qui sert de *tenor* à ce motet. Il l'avait écrite sur le mur de sa chambre, à Cobourg, en 1530. La même année, cependant, souhaitant que l'antienne *In pace in id ipsum* fût le sujet d'un motet, il n'eut point la prétention de l'élaborer, mais pria Senfl de s'en charger. Il affirmait qu'il appartenait à ce musicien de bien construire de telles pièces, comme à lui-même de façonner un sermon. En somme, il paraît ne demander à la pratique musicale que des lumières pour apprécier les œuvres, sans rivaliser avec ceux qui les produisent. Il décrit excellemment ce qu'est la beauté animée d'un motet, fondé sur une toute simple cantilène, autour de laquelle trois, quatre ou cinq autres voix semblent se jouer, dans l'exultation. « C'est comme une danse céleste », avec des rencontres amicales et des embrassements. « Il n'y a rien de plus rare, en ce monde, qu'un tel chant, orné de beaucoup de parties. » C'est en songeant à ces merveilles de la polyphonie, qu'il déclare avec résignation : « Je n'arriverais pas à en faire autant, même si je devais me mettre en pièces. » L'habileté ne suffisait d'ailleurs pas pour qu'il admirât. D'un compositeur qui prodiguait les fugues : « Il possède assez d'art, disait-il,

(1) A. Lauterbach, *Tagebuch auf das Jahr* 1538, publ. par J. K. Seidemann, 1872, p. 103.

(2) Le 31 mars 1537, le duc Albert de Prusse lui soumet la musique faite par lui pour le ps. 121 et celle que son ancien trompette, devenu son maître de chapelle, Hans Kugelmann, avait composée pour le ps. 39 (Dr *Martin Luther's Briefwechsel*, éd. Enders, XI, 1907, p. 216).

(3) Voyez, sur les compositions attribuées à Luther, l'étude de M. Hans Ioachim Moser, dans le 35e vol. (1923) de l'édition critique publiée à Weimar.

mais il manque de suavité » (1540) (1). On a cité, parmi les motets qu'il préférait *Haec dicit Dominus*, à 6 voix, œuvre conservée sous le nom de Josquin et sous celui de Conrad Rupsch (2).

Pour Luther, Josquin était le maître des notes : elles doivent faire ce qu'il veut, tandis que les autres compositeurs font ce que les notes veulent (3). Ses chants, remarque-t-il aussi, s'épanchent joyeusement, sans que la règle les opprime. Ils sont libres comme ceux des pinsons (4), et voilà un bel éloge de la part d'un homme qui avouait si souvent se plaire à écouter les oiseaux. Comme Heinrich Suso d'ailleurs, il prêtait l'oreille au murmure des choses. Il y distinguait les accents de sa chère *Frau Musica*, à laquelle il a consacré un poème. Elle purifie, elle apaise, elle détruit les œuvres du démon (5). Don divin qu'il rapproche de la théologie, et qui affine les gens. Par dessus tout, moyen de transmettre les paroles saintes et de les inculquer. On sait avec quel soin Luther a présidé à la confection des cantiques allemands qu'il destinait au culte public. Joh. Walther (6) et le maître de chapelle de Frédéric le Sage, Conrad Rupsch, étaient venus près de lui pour l'aider à préparer cette bible mélodieuse du peuple. Il était capable de critiquer les motifs qu'ils lui proposaient, ou de défendre ceux qu'il adaptait aux vers de ses psaumes ou de ses hymnes. Pour les traductions du latin, la musique de l'église catholique fut souvent conservée, avec les modifications que le mètre de la poésie rendait indispensables. Ainsi, *Veni creator spiritus* devint *Komm, Gott Schöpfer*, et *A solis ortus cardine* passa dans *Christum wir sollen loben schon*. Quelques chants du moyen-âge furent aussi incorporés tels quels ou à peu près dans le *Gesangbüchlein* : l'ancienne réplique de *Victimae paschali*, *Christ ist erstanden*, y fut admise, avec l'invocation à l'Esprit-Saint, *Nu bitten wir den heiligen Geist*, et *Gelobet seist du*. L'hymne de Jean Huss, *Jesus Christus, unser Heiland*, a été *gebessert*, et le cantique des pèlerins, *In Gottes Namen fahren wir* ne subsista que par ses notes jointes à *Dies sind die heiligen zehn Gebot*. *Sancta Maria wohn uns bei* devint *Gott der Vater wohn uns bei*. Quand il rédigea sa *Formula missae* pour l'église de

(1) E. Kroker, *Luthers Tischreden in der Mathesischen Sammlung*, 1903, p. 89.
(2) Voyez l'éd. citée de Lauterbach, note de la p. 5.
(3) Mathesius, éd. citée, p. 300.
(4) *Tischreden*, éd. Irmischer, II, p. 299.
(5) Publ. dans le 35e vol. déjà cité de l'éd. complète, 1923, p. 483.
(6) W. Gurlitt, *J. Walter*, etc., 1933, p. 35 (1525).

Wittenberg (1523), Luther n'exigeait point que le peuple fût privé de *Gott sey gelobet*, ou d'*Ein Kindelein so löbelich*, que l'Église catholique avait tolérés, mais il ne voulait pas que les « cantilènes spirituelles » introduites dans le temple de Dieu ne fussent que bavardage, ou musique privée de sens, comme un son de flûte ou de *cithara*. Quel profit spirituel avait-elle tiré des sept messes qu'elle venait d'entendre, cette vieille femme d'Ulm qui n'y avait perçu que trois mots, et inintelligibles (1) ? Et que l'ignorance des paroles pouvait causer de méprises ! On avait bien vu des Français s'agenouiller quand un pèlerin allemand leur fit entendre une chanson qu'ils prirent pour on ne sait quelle invocation (2). La doctrine de Luther lui imposait aussi de tendre à la simplicité, puisque ces mélodies étaient destinées à tous les fidèles. Il y atteint par l'égalité du rythme, par la symétrie des phrases, par le choix des modes que la foule n'a pas de peine à interpréter.

Dans les cantiques, fort peu nombreux, dont il est encore considéré comme le musicien, les lignes sont d'une vigueur et d'une précision remarquables. La règle du majeur gouverne les notes d'*Ein newes Lied*, où Luther célèbre les deux martyrs de la Réforme brûlés à Bruxelles en 1523 (3). C'est d'après la même loi qu'il module pour *Ein' feste Burg*, traduction du psaume 46, et pour *Jesaia dem Propheten* (le *Sanctus* allemand). Quelques réminiscences du chant grégorien peuvent sans doute y être discernées. On observe aussi dans *Ein' feste Burg* de ces passages où tous les tons de la gamme se succèdent, dans un ordre presque rigoureux, procédé fréquemment employé au XV^{e} siècle. La même fermeté lumineuse apparaît aussi dans *Vom Himmel hoch da komm ich her* ténor qui peut s'appliquer aux motifs du chant populaire *Ich kumm auss frembden Landen her* (4). Aussi bien, Luther distingue-t-il entre les tons d'après leur caractère. Il reconnaît que le septième est de tous le plus joyeux (5). Mais le second est un pauvre pécheur dont la faiblesse admet l'usage arbitraire du bémol (6). Pour réciter l'évangile, il con-

(1) Wolf, *Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Hauptgottesdienstes* (*S. I. M. G.*, III, 1901, p. 651).

(2) *Vermischte deutsche Schriften* de Luther, éd. Irmischer, 4^{e} vol. des *Tischreden*, p. 387.

(3) 35^{e} vol. de l'édition critique complète, p. 411 et p. 487.

(4) Dans une composition à 5 voix donnée en 1544, par G. Forster (cf. R. von Liliencron, *Deutsches Leben im Volkslied um 1530*, p. 181).

(5) *Tischreden* (éd. Kroker déjà citée, p. 111).

(6) Irmischer, vol. cité, p. 298.

vient d'employer le sixième ton, parce que Jésus-Christ est tout aimable. A l'épître, on se servira du huitième, parce que Paul est sévère.

Habitué aux formes de la mélodie grégorienne, Luther était loin de la condamner. Il l'admire au contraire, réserve faite de la criaillerie des chantres. Il loue *Rex Christe factor omnium* et *Stetit angelus*, présume que le *Veni, Sancte Spiritus* est l'œuvre du Saint-Esprit, donne en exemple l'office funèbre des papistes, approuve l'usage de ralentir et de prononcer avec force, quand on chante *Et homo factus est*, ou bien *Verbum caro factum est*. Il ne reproche aux cantilènes consacrées à Marie que d'être plus belles que celles dont Jésus est l'objet. Il recommandait que le répertoire des *Currenden* ne fût pas limité aux pièces de texte allemand et il réclamait, pour les élèves de l'école latine, des chants latins, quand les fidèles de l'église allemande avaient leurs chants allemands. Les motets catholiques lui causaient beaucoup de joie. Il avait discerné que la musique y concordait avec le texte comme il l'exigeait. Les œuvres de Josquin, de la Rue et de Finck le satisfaisaient. Il aimait aussi les compositions profanes, *Dulces exuviae*, de Virgile, dont plusieurs musiciens du XVI[e] siècle se sont inspirés. Par toutes ces pièces de style élevé, il entretenait cet amour pour la musique, qui chez lui, avouait-il un jour à Senfl, *abundat et ebullit* (lettre du 4 octobre 1530) et qu'il a toujours eu (1538) (1). Ce « don divin » lui causait non seulement du plaisir, mais son esprit en était excité, et l'éloquence des sons éveillait la sienne propre (2). Il ne se lassait pas d'entendre chanter, a dit Joh. Walther (3). Luthiste et, dit-on, joueur de flûte, il ne dédaignait certes pas le pouvoir des instruments. Mais s'il conseille à Matthias Weller, organiste à Freiberg, de chasser la tristesse au bruit de sa régale, il lui propose le *Te Deum* ou le *Benedictus*, qu'il devra chanter tout en maniant le clavier (7 octobre 1534). C'est en mêlant de même sa voix aux accords de son orgue que, à Fribourg en Brisgau, le prêtre Johannes Alus récréait Glareanus par ses *Jusquinica* (4). D'autres organistes, Georg Blanck, à Naumbourg, Wolfgang Heintz, qui servit dans les églises de Halle, puis de Magdebourg, sont cités par Luther. Il écoutait même les ménétriers prétendant que, par contraste, ils faisaient valoir un art qu'ils pratiquaient si mal. Leur musique grossière était dépourvue sans

(1) *Briefwechsel*, éd. Enders, VIII, 1898, p. 277.
(2) *Tischreden oder Colloquia*, éd. de J. Aurifaber, 1566, fol. 528 v°.
(3) Publ. par Praetorius, *Syntagma musicum*, I, 1615, p. 451.
(4) *Dodecachordon*, 1547, pp. 366-367.

doute de tout pouvoir surnaturel, puisque Luther cite un de ces *Pfeifer* que le démon osait molester (1).

Enfin, le réformateur a témoigné qu'il savait les chansons du peuple. Les danses mêmes lui étaient familières, car dans son pays, il y assistait afin de rappeler les jeunes gens à la réserve (2), et en Italie il en avait deviné la licence voilée (3).

Les cantiques allemands, dont Luther aurait pu dire, comme de ses sermons, qu'ils étaient adressés aux valets et aux servantes, furent cependant soumis, dès le commencement, à l'artifice musical. Les premiers collaborateurs de Luther les ordonnèrent à plusieurs voix, comme leurs maîtres catholiques le faisaient de leurs mélodies rituelles. Joh. Walther savait développer des motets latins. Il a laissé un *Cum rex gloriae* où deux voix présentent le thème liturgique en canon, il a pu animer *Quem quaeritis* pour l'office de Pâques, et il s'est exercé à la diversité, sur la psalmodie du *Magnificat*. Avant de succéder à Rupsch comme directeur de la chapelle électorale, il y avait servi comme basse. Souvent, il laisse voir qu'il avait plus d'application que de fantaisie; les beaux discours de Luther sur la musique ne lui ont pas enflammé l'imagination. Quand il traite les cantiques allemands à quatre ou à cinq voix, il en place presque toujours la mélodie au ténor, et il l'accompagne convenablement, mais son contrepoint reste assez timide. Il y a beaucoup plus de mouvement et de poésie dans les pièces de différents auteurs, réunies en 1544 pour les écoliers par Georg Rhau, ancien *cantor* de Saint-Thomas à Leipzig. En ces *Newe deudsche geistliche Gesenge* (4), Stephan Mahu se distingue par la vigueur et l'enthousiasme de ses interprétations. Les motifs qu'il tire du sujet, dans *Ein'feste Burg* à 5 voix, ont quelque chose d'héroïque et, dans *Christ der ist erstanden* à 4 voix, il amplifie et avive fort heureusement au soprano le *cantus firmus* du ténor. Le vieux Balthasar Resinarius, qui avait servi Maximilien comme enfant de chœur sous Isaac, a fourni beaucoup de chants que Rhau a publiés. Il justifie l'éloge que son éditeur a fait de lui. « Grandes sont sa douceur et sa facilité; rien n'est contourné, décousu, cherché trop loin. » Bien qu'il

(1) *Tischreden* (1566, fol. 296 v°; cf. fol. 577 v°).

(2) *Analecta Lutherana et Melanthoniana*, publ. d'après Mathesius, par G. Loesche, 1892, p. 81.

(3) *Tischreden* de l'éd. Kroker, 1903, p. 376.

(4) Ed. par J. Wolf, *D. d. T.*, XXXIV, 1908.

affecte parfois de la sévérité en ses imitations, il ne renonce jamais à toucher, ou même à plaire. Il y a de petites phrases alertes dans son *Komm, heiliger Geist*, un dialogue ingénu entre les deux voix supérieures et les deux graves, dans *Nu bitten wir den heiligen Geist* (voyez *dasz er uns behüte*). Par une vocalise finement dessinée, le soprano annonce la grâce divine dans *Es wollt uns Gott genädig sein*. La joie d'appartenir à la « sainte Église chrétienne » suscite des motifs ascendants, auxquels la basse joint la simple récitation d'un fragment pris dans le *Credo* (*Ich gläube an Gott*). Dans le *Vater unser*, le *Pater* catholique se retrouve aussi : sur cette déclamation monotone, Resinarius applique une harmonie inquiète de sixtes et de quartes, pour traduire *debita nostra*. En d'autres cas encore, il emploie les accords incertains avec l'audace d'un novateur, bien qu'il use en général d'un style vieilli, et qu'il prodigue les cadences par la tierce que ses contemporains n'admettaient plus.

Quelques musiciens ont ajouté leurs commentaires à ces textes luthériens, sans avoir définitivement rompu avec le catholicisme. Maître de chapelle de l'empereur Ferdinand, Arnold von Bruck semble pourtant s'être éloigné, du moins pour quelque temps, de l'église romaine. Mais on pourrait supposer qu'il redouta également de manquer aux engagements de sa jeunesse, et de renoncer aux lumières que lui promettait la foi nouvelle. Dans l'alternative de perdre la sécurité de la doctrine, ou de refuser la grâce, il est cruellement troublé. De peur de trahir l'une des deux causes, il supplie le Christ de les concilier. Le motet qui contient cette prière a été admis par Rhau dans la publication de 1544 (*O allmächtiger Gott*). D'autre part, dans *O du armer Judas*, il laisse deviner que le souvenir du désespéré l'obsède, et il ne s'en libère que par les invocations liturgiques *Kyrie eleison* (édité par Ott en 1534). C'est aussi au plain chant qu'il obéit étroitement en son *Dies irae* à quatre voix (1).

Fort habile au contrepoint, il est simple en ses cantiques. Estimant que l'étalage de science n'y servirait en rien à l'édification, il n'y tolère un peu d'apprêt qu'en témoignage de soin et de respect. Si d'autre part il cède en ses chansons à la gaieté populaire, et parfois avec affectation, il est aussi fort habile à contraindre diverses mélodies connues à s'accorder. En somme, ce chanoine allemand interprète excellemment les angoisses et les joies de ses compatriotes. Avec eux, il se passionne pour

(1) P. Wagner, *Gesch. der Messe*, 1913, p. 313.

les problèmes de la vie intérieure, quand l'accomplissement de la Réforme les rendait si graves; mais il se délasse de l'oraison avec une candide rusticité.

L'ami de Luther, Ludwig Senfl, que Sebald Heyden considérait en 1540 comme le premier des compositeurs allemands, a donné des paraphrases pour le recueil de Rhau. Né en Suisse, élève de Heinrich Isaac qui lui faisait transcrire ses œuvres, et les lui expliquait, lié avec Simon Schaidenreisser (Minervius), le premier traducteur allemand de l'*Odyssée*, loué dans un long poème par Wolffgang Seidel, familier d'autres écrivains et d'autres compositeurs encore, Senfl a traité les odes d'Horace mesurées par Tritonius (1534) (1). Outre ses motets et ses messes, il sut élaborer de nombreuses chansons allemandes, et avec une singulière variété. Forster lui attribue la mélodie même du cantique *Mag ich Unglück nit widerstan*, le *Lied* dit de la reine de Hongrie, fait après la bataille de Mohacz. Les onze pièces que Rhau a reçues de ce maître qui servait alors le duc de Bavière, sont d'un style fort digne, que l'imagination ne risque pas de bouleverser. Il y a de l'ampleur dans *O allmächtiger Gott*, et la douleur et la plainte du père de Joseph sont exprimées avec une sombre puissance dans *Da Jakob nu das Kleid ansah.*

C'est par la disposition que valent les moindres des 10 compositions façonnées par Benedictus Ducis. En *Nu freut euch*, le ténor seul chante chacune des phrases du cantique, avant que le chœur reprenne les mêmes paroles sur d'autres mélodies. En *Ich gläub*, les duos alternatifs des voix graves et des voix élevées préludent aux épisodes en quatuor. Ducis connaît les nuances de la méditation poursuivie dans l'angoisse. Il en témoigne en particulier dans *An Wasserflüssen Babylon* et dans *Erbarm dich.* Son *Te Deum* allemand contient de vigoureuses louanges et de pénétrantes supplications (voy. p. ex. de la mes. 244 à la mes. 253). Il ne faut pas confondre cet auteur avec Benedictus Appenzeller (2) qui a dirigé les enfants de chœur à la cour de Marie de Hongrie, régente des Pays-Bas. Celui-ci n'aurait d'ailleurs pas répugné à travailler sur des psaumes en langue vulgaire, car, en ses chansons imprimées à Anvers en 1542 se trouvent des versets du *De profundis* traduits en français. En outre, sa souveraine aurait accepté volontiers de telles compositions puisque, nous l'avons vu, un cantique allemand s'était répandu sous son propre nom.

(1) H. J. Moser, *Paul Hofhaimer*, 1929, p. 163.

(2) Dénes Bartha, *Benedictus Ducis und Appenzeller*, 1930.

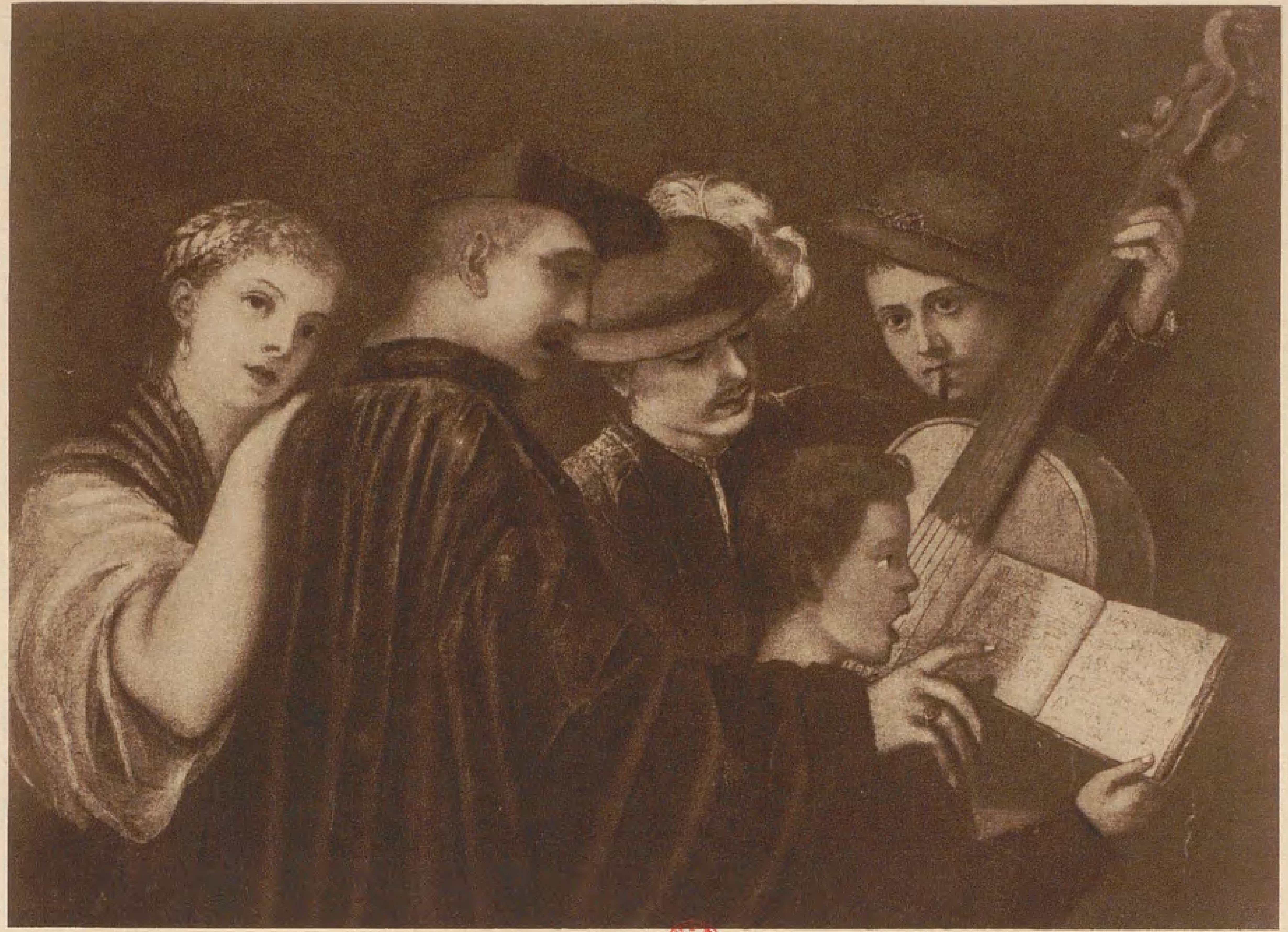


Planche XXV. — Londres (Nat. Gallery). Peinture vénitienne. - Cl. Hanfstaengl

R.F.

Dès 1526, elle avait chargé Thomas Stolzer, alors établi à la cour de Hongrie, de traiter à plusieurs voix la traduction allemande du psaume 36 (1). Après la mort du roi à Mohacz (1526), Luther lui envoya une lettre de consolation et, avant que son frère Charles-Quint l'eût placée à Bruxelles, elle avait été blâmée à cause de sa bienveillance pour l'hérésie. Éprise de musique (2), elle semble avoir conservé de la prédilection pour ce qu'elle avait entendu en Allemagne. Elle avait séjourné à Augsbourg. C'est peut-être alors qu'elle avait acheté le grand « positif » qui est mentionné dans ses comptes. Son organiste Siegmond Vyher et ses joueurs d'instruments étaient des Allemands. L'un d'eux, Wolff Ganns, avait acquis pour elle à Augsbourg toute une collection de flûtes dont l'une, de la longueur d'un homme, sonnait le « contrebas ». Son luthiste, Adam Eyler, recevait des cordes de son pays. Le « notiste » Vincent Rigler qui maniait bien la viole, venait sans doute de la même région. Préparés par un de leurs collègues, des psaumes tels que les publiait Rhau auraient été bien accueillis. Quand Stolzer avait écrit son psaume 36, il avait eu soin de n'y rien proposer que les cromornes ne fussent capables d'exécuter. Il est vraisemblable d'ailleurs que ce fut par les musiciens de la régente que les mélodies luthériennes pénétrèrent sur son territoire. Autrement, le *succentor* de Saint-Donatien à Bruges, Lupus Hellinck, se serait-il hasardé à pourvoir de contrepoint ces cantiques suspects ? Et qui les lui aurait fait connaître, qui les lui aurait expliqués, au besoin, qui aurait osé l'encourager, le rassurer, sinon quelque serviteur de la princesse ? En ses voyages, elle s'attardait volontiers à Bruges, y écoutait les chantres de Saint-Donatien, acceptait un concert au jardin, avec accompagnement de « virginal ». C'est là qu'elle envoyait ses enfants de chœur apprendre l'orgue (3). Enfin, dans un manuscrit copié en 1542 pour un Brugeois, se trouve toute une série d'œuvres de Benedictus Appenzeller, le compositeur de la reine.

Les cantiques luthériens de Lupus (Wulfard) Hellinck ne parurent qu'après sa mort (1541) dans le recueil de Rhau (1544). La facture en est libre mais assurée. Hellinck sait trop bien son métier pour le montrer avec prétention. Mais son élégance, sa facilité, sa décision même laissent regretter l'ardeur timorée d'un Stoltzer, l'anxieuse application

(1) *M. f. M.* VIII, 1876 (ps. 37 de Luther).

(2) *La caccia e la musica sono li suoi sommi diletti,* écrit l'ambassadeur de Venise Bernardo Navagero (Eug. Albèri, *Relazioni*, etc., 1839, p. 299).

(3) Nord. B 3355-3358 (1531-1536). Voir aussi B 3478-9, 3484, 3488.

et les tours vieillis d'un Resinarius. Quand ils se sont chargés de transmettre au peuple chrétien des paroles qu'ils vénèrent comme une révélation, les musiciens allemands mesurent leur devoir et leurs forces; ils se vouent à leur tâche avec une inquiétude sacrée. Chez Lupus, nous n'apercevons que du talent, un souci légitime de l'agrément et de la diversité, des intentions enfin de commenter le texte. Quelques passages isolés sont ingénieusement étudiés. Par exemple, la suite des accords quand, dans *Aus tiefer Noth*, il est question du péché. Ou bien, ce paisible glissement de la vie à la mort dans *Mit Fried und Freud*. Et encore, la simplicité majestueuse de la première phrase en *Aoh, Vater unser*. Dans le même cantique, une douceur continue annonce « le royaume de la grâce », les dissonances marquent « ce qui ne te plaît point », le motif de la basse est répété pour *ewiglich* et l'alto insiste sur *wohl dem*. La persévérance dans le mouvement est louable aussi en plusieurs pièces, particulièrement en *Frölich wollen wir Halleluia singen*. Mais Hellinck échoue quand il faudrait être vigoureux. S'il est acceptable qu'il étire et qu'il gonfle la mélodie de *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, il énerve par sa faconde le chant d'*Ein' feste Burg*. Le drame de conscience qui a exalté d'autres prédicateurs de l'évangile n'a pas déchiré ni soulevé l'âme de cet ecclésiastique disert. En face de musiciens qui se voudraient confesseurs ou prophètes, il n'est qu'artiste : sa glose est le jeu d'un « rhétoriqueur ».

Rhau, on l'a vu, destinait les cantiques à plusieurs voix de 1544 aux écoliers. L'enseignement de la musique était partout imposé. A Wittenberg, cinq heures par semaine y était consacrées et l'exercice était quotidien en certaines villes de la Saxe (1). Ceux qui prétendaient aux fonctions de pasteur devaient être capables de chanter. Parmi les premiers propagateurs de la Réforme, plusieurs y étaient accoutumés depuis l'enfance. Ph. Melanchthon eut pour grand oncle Joh. Reuchlin, dont le talent musical est aussi connu que la science, et il s'était associé au chœur familial. Le jeune Zwingli avait une si jolie voix que les dominicains cherchèrent à l'attirer dans leur ordre (2). Un peu plus tard, à Bâle, il jouait de tous les instruments, et recommandait aux étudiants cette honnête récréation. Wolfgang Musculus, né à Dieuze en 1497 (3),

(1) J. Rautenstrauch, ouvr. cité, p. 65.

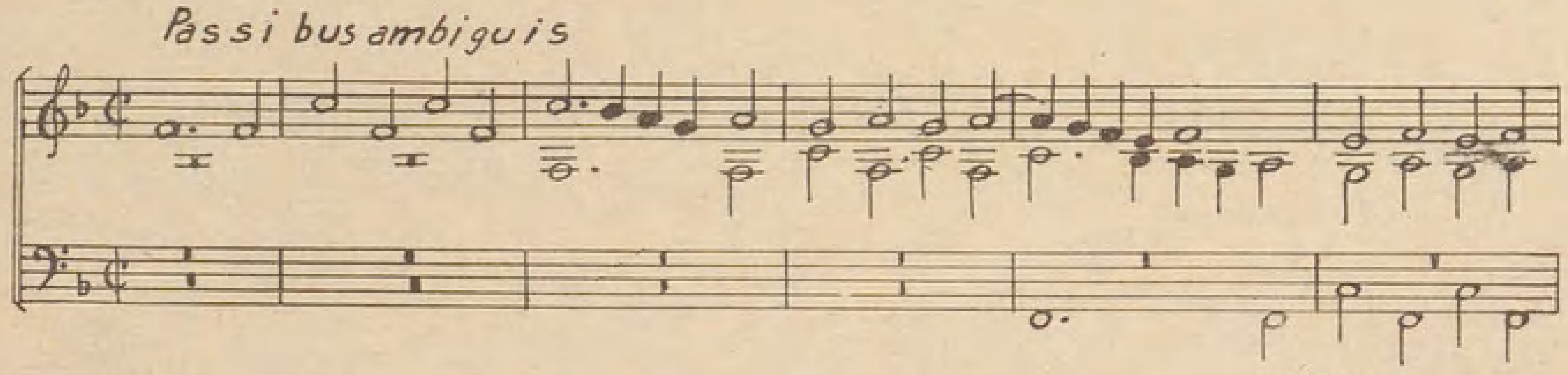
(2) R. Staehelin, *H. Zwingli*, I, 1895, pp. 28, 34, 52.

(3) Melchior Adamus, *Vitae germanorum theologorum*, 1620, pp. 368-369.

gagna son pain sur les routes par ses cantiques. Il fut admis chez les bénédictins de Lixheim, pour avoir agréablement psalmodié à leurs vêpres. Par la suite, le prieur l'envoya prendre des leçons d'orgue au couvent de Neuwiller, assez proche de son monastère. Organiste bénédictin jusqu'en 1527, il resta fidèle à son art en changeant de religion. Plusieurs chants allemands lui sont dûs.

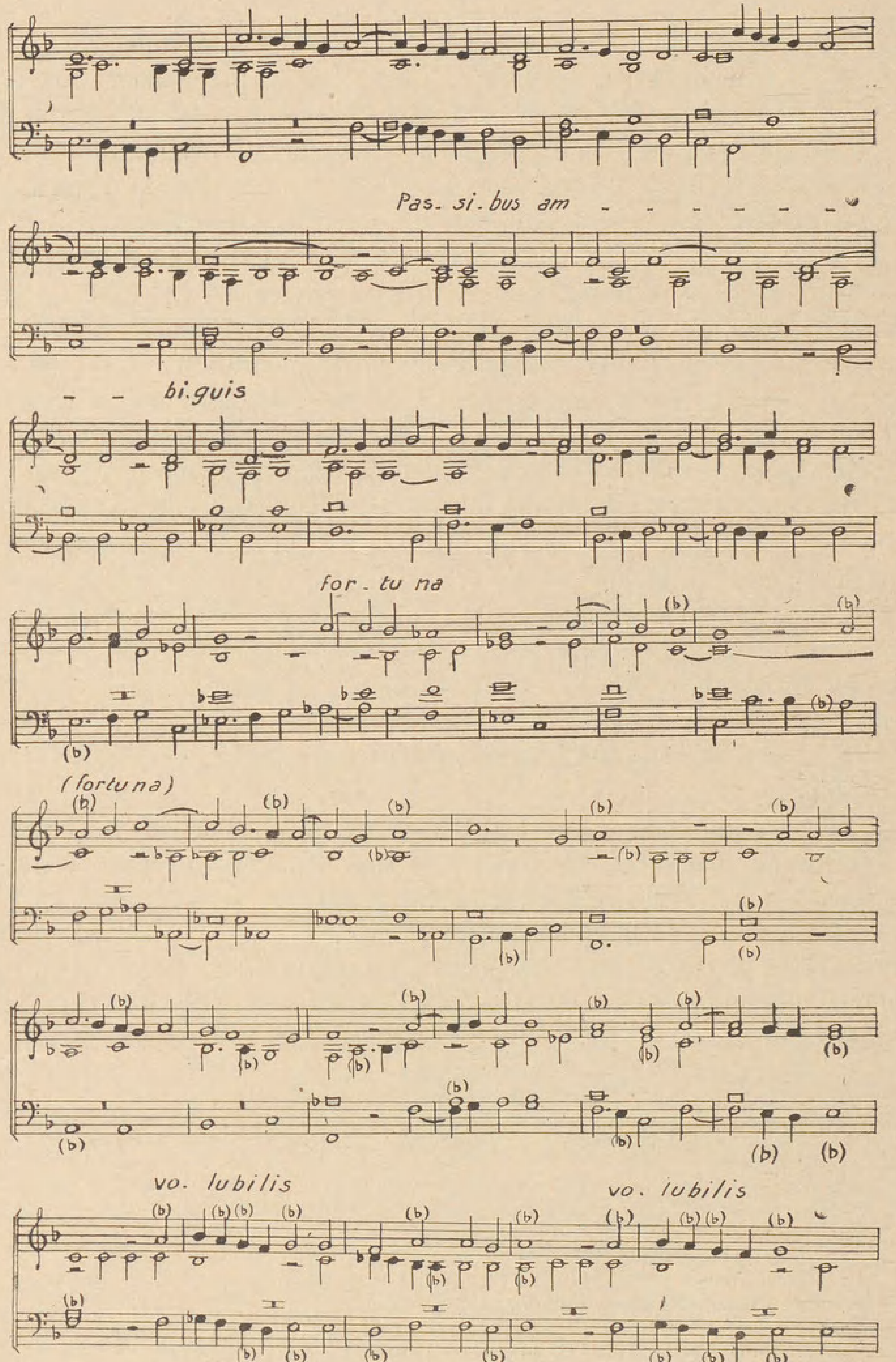
A Strasbourg, où il se rendit tout d'abord, il y avait parmi les prédicateurs de la Réforme quelques musiciens de valeur. A en croire Luscinius, Symphorianus Pollio (Altbiesser) son vieil ami, que ses téméraires prouesses et ses facéties rendirent populaire, fut un *musicus plane insignis* (1). Son nom est joint à des mélodies admises pour le *Teutsch Kirchenampt* de Strasbourg (1524-1525). Mathias Greiter et Wolfgang Dachstein ont aussi enrichi cette liturgie alsacienne. Leur mérite apparaît d'ailleurs en des œuvres de polyphonie. Mais ils eurent aussi le talent d'inventer de beaux chants. Greiter, qui avait d'abord modulé l'office catholique au *Münster*, a très heureusement transformé le psaume 119 en un cantique allemand, *Es sind doch selig*, dont les motifs survivent dans le choral bien connu *O Mensch, bewein dein Sünde gross*, et dans la prière des huguenots pour les batailles, *Que Dieu se montre seulement*. Dans son motet de Pâques à 5 voix, le soprano et le ténor énoncent *Christ ist erstanden*, et *Christus surrexit* est inscrit sur les autres parties.

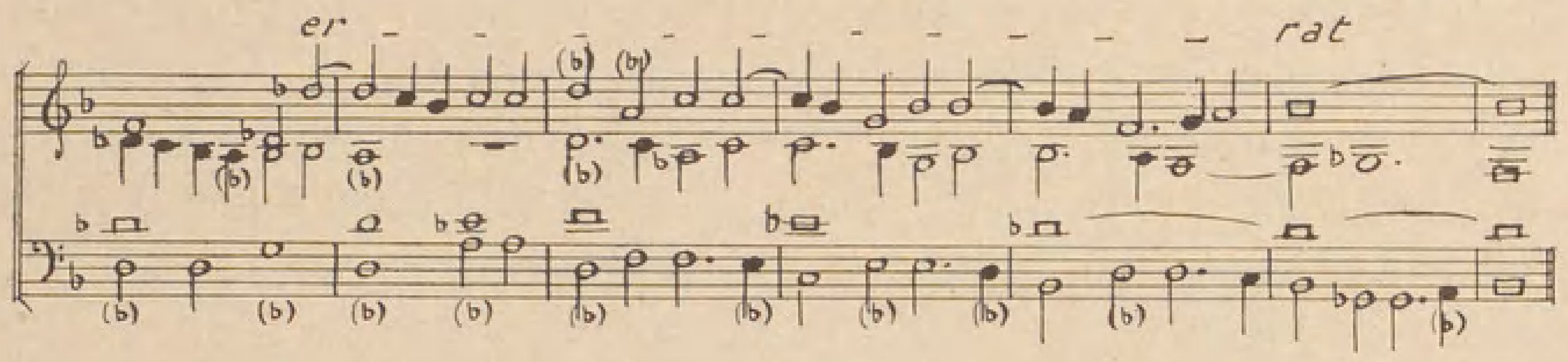
Après Josquin, il n'a pas laissé de traiter en quatuor *In meinem Sinn* (1522). En son *Ich stund an einem Morgen* (1524), il répète obstinément à la basse *Lass sy faren* (la, sol, fa, ré, et par transposition, mi, ré, ut, la), autre allusion à une œuvre du même maître. Il combine avec *Elslin, liepstes Elselin*, trois autres chansons, et il offre en *Passibus ambiguis*, un exemple de *pes*, établi sur les premières notes de *Fortuna* (2).



(1) *Musicae institutiones*, 1515. Cf. T. Gerold et E. Wagner, *Les plus anciennes mélodies de l'égl. prot. de Strasbourg*, 1928.

(2) Sur cette chanson, souvent traitée, voyez W. Merian, *Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter*, 1916, p. 14.


Pas- si- bus am - - - - - -
- - bi.guis
for - tu na
(fortuna)
vo. lubilis
vo. lubilis



Organiste à la cathédrale de Strasbourg, Wolfgang Dachstein a trouvé *An Wasserflüssen Babylon*, digne sujet de nombreux et célèbres commentaires. Dans la chanson *Ach Elslin* il tire l'alto de la partie de ténor, par un canon à la quinte.

Jean Calvin reconnaissait « la vertu secrète et quasi incrédible » de la musique à émouvoir les cœurs (1), et il avouait qu'elle pût les « enflammer à plus grande ardeur de prier » (2). Mais, comme cette action s'exerçait « en une sorte ou en l'autre », il fallait en user avec prudence, et ne pas oublier que la « grâce et la dignité » ainsi que la gravité doivent diriger les louanges de Dieu. Au lieu de chansons « en partie vaines et frivoles, en partie sottes et lourdes, en partie sales et vilaines », il convient d'en choisir qui soient « non seulement honnêtes, mais aussi saintes ». Pour atteindre à la majesté convenable au sujet, on renoncera aux « fringots et fredons de la papisterie », à la musique rompue, aux « choses faites », et même aux chants à 4 voix (3).

Cette défiance et cette sévérité ne détournèrent pas les compositeurs de travailler pour le culte français (4). Certains auraient sans doute accepté un compromis entre l'art profane et le cantique réformé. Eustorg de Beaulieu, en sa *Chrestienne resjouyssance* (1546), adapte sans scrupule ses vers édifiants à la musique de chansons connues, ou même de danses (allemandes, n° 131 et n° 141) (5). Mais Loys Bourgeois, en son

(1) V. O. Douen, *Clément Marot et le psautier huguenot*, I, 1878, pp. 348-350 (écrit de 1543).

(2) *Institution de la religion chrestienne*, éd. de 1554, p. 614.

(3) *Ibid.* p. 615.

(4) A. Gastoué, *Le cantique populaire en France*, 1924, ch. V, et bibliographie.

(5) Hélène Harvitt, *Eustorg de Beaulieu*, 1918, pp. 116 et 131, etc... Beaulieu, qui avait été prêtre et organiste, fut vers 1537 l'ami de François de Layolle à Lyon. Ce Florentin réfugié en France (Hauvette, *Luigi Alamanni*, 1903, p. 224) était habile en contrepoint (Ed. Bernoulli, *Aus Liederbüchern der Humanistenzeit*, 1910, p. 19 et p. 67); Andrea del Sarto a introduit son portrait dans la peinture des rois mages (Vasari, *Le vite*, etc., éd. Milanesi, V, 1880, p. 16).

traité *Le droict chemin de musique* (1550), blâme les musiciens qui négligent de « glorifier Dieu, en composant choses sainctes et divines », et se rompent la tête « après si ordes et sales chansons, qu'on en devroit avoir horreur du récit seulement ». Il avait donné l'exemple d'un art modéré dans ses *Cinquante pseaulmes de David*, d'après la traduction de Marot (1547) (1).

Claude Goudimel, né à Besançon, tué à Lyon en 1572 pour sa foi, est l'interprète excellent du psautier huguenot. Il ajoute à des mélodies souvent fort belles un accompagnement simple et noble, et il poursuit son commentaire avec un recueillement qui ne lasse point, et une diversité sans ostentation (2).

(1) Voyez les citations publ. par Douen, II, 1879, pp. 83 et suiv.

(2) Michel Brenet, *Cl. Goudimel*, 1898. — H. Expert a édité en partition *Les cent cinquante psaumes de David* (1895-1897). — Des fragments de messes ont été donnés par P. Wagner (*Gesch. der Messe*, I, 1913, pp. 260-268).

CHAPITRE VIII

PALESTRINA

Giovanni Pierluigi, fils de Sante Pierluigi, a gardé le nom de Palestrina, lieu de sa naissance (1525 ou 1526). Son père avait quelques terres, et vivait dans sa propre maison. Famille de condition médiocre où Giovanni devait apprendre à compter, avec la rigueur d'un paysan. Et son instinct d'artiste s'était, dit-on, manifesté d'abord par la distinction qu'il faisait des nombres et des valeurs quand, petit enfant, il avait marqué machinalement la mesure des compositions qu'il entendait (1). Mais l'anecdote admise, de quelles compositions ? Dans un traité publié en 1533, *De liberis recte instituendis*, Jacques Sadolet déplorait que la musique alors en faveur manquât de rapport avec les mots et les pensées, ou que ce rapport devînt inefficace, par l'artifice du chant (2). Comment, surtout pour un apprenti, discerner l'exemple sous l'appareil de la tentation ? Rome était bien voisine, avec ses leçons et ses prestiges. Le pape qui régnait alors, Clément VII, aimait beaucoup la musique et sans étroitesse de goût. Il dit la Préface *molto bene*, à la messe qu'il célébra pour le couronnement de Charles Quint à Bologne (1530), ayant non seulement bonne voix, mais étant *perfeto musico* (3). Ant. Soriano déclarait peu après que la musique lui était *molto propria*, et que ce pape avait le renom d'être un des bons musiciens qui se trouvaient en Italie (4). Aussi accueillait-il avec une bienveillance clairvoyante des gens dont le métier ne lui était pas étranger. Petrus Maler et ses *socii*

(1) Raffaele Casimiri, *G. Pierluigi da Palestrina*, 1918, p. 5. Le même auteur a publié plusieurs autres études où abondent les renseignements inédits sur le musicien. — V. aussi A. Cametti, *Palestrina*, 1925; F. Raugel, *Palestrina*, 1930; K. G. Fellerer, *Palestrina*, 1930.

(2) Éd. P. Charpenne, 1855, pp. 263 et 265; cf. p. 247. Voyez aussi le passage de Sadolet cité par M. Gerbert, *De cantu et musica sacra*, II, 1774, pp. 222-223.

(3) Sanuto, *Diarii*, LII, 1898, col. 648.

(4) Albèri, *Relazioni degli ambasciatori veneti al senato*, IIe série, 3e vol., 1846, p. 278.

l'éprouvèrent en 1524 (1). De même, il sut reconnaître que ses *pifferi* du château Saint-Ange avaient joué avec un parfait ensemble, pour son *Ferragosto*, les motets où Benvenuto Cellini faisait le *sobrano* sur son cornet (2). En 1532, le sévère Elzéar Genet dédia ses messes et son *Liber lamentationum* à Clément. A Marseille où il rencontra François I[er], le mariage de Catherine de Médicis avec le duc d'Orléans fut célébré avec « grande mélodie » de chants et d'instruments (3). Le *tibicen* Moscatellus avait été envoyé au pape à cette occasion par Francesco Sforza (1533) (4). Quelques semaines auparavant, à Rome, le pape que la maladie retenait au lit, cherchait un adoucissement à ses souffrances en recevant 3 luthistes dans sa chambre (5). Ces musiciens procédaient peut-être selon la méthode du juif Gian Maria dit l'Allemand qui, accompagné de 3 autres luths se servait seul du plectre (6). Et Clément VII tolérait que Giulio (Segni) da Modena troublât un entretien politique par les sons d'un clavecin (7).

Sous Paul III, les réjouissances abandonnées depuis le sac de Rome (1527) reprirent de l'éclat. Au carnaval de 1536, des musiciens parurent avec les chars. En 1545, ils étaient accoutrés à l'antique (8). Chez le pape, la musique était pratiquée avec assiduité. Ses petites filles y étaient instruites : un accordeur prenait soin de leur clavecin. Ottavio Farnese, son petit-fils, entreprit en 1535 de s'exercer au luth avec Francesco da Milano pour guide (9). Le Florentin Pierino (degli Organi), disciple de Francesco, fréquentait à la cour pour des concerts à trois luths. Le luthiste Giovanni Paolo qui joua devant le pape en 1545 (10)

(1) L. Pastor, *Gesch. der Päpste*, IV^2, 1907, p. 173.

(2) *Vita di Benvenuto Cellini*, éd. O. Bacci, 1901, p. 45.

(3) A. Hamy, *Entrevue de François I[er] avec Clément VII à Marseille*, 1900, p. 18.

(4) Pastor, ouvr. cité, p. 173. Moscatello est mentionné comme *valentissimo* joueur de cornet à Milan dans les *Ragionamenti accademici* de Cosimo Bartoli, 1567, fol. 38.

(5) Sanuto, *Diarii*, LVIII, 1903, col. 610.

(6) Sanuto, *Diarii*, XXXIV, 1892, col. 216 (1523). — Cf. *Léon X et la musique* (*Mélanges... offerts à H. Hauvette*, 1934, pp. 228-229).

(7) C. Bartoli, *Ragionamenti* cités, fol. 38 v°.

(8) V. Forcella, *Feste in Roma nel pontificato di Paolo III*, 1885. — Pastor, *Gesch. der Päpste*, V, 1909, pp. 246-251.

(9) Léon Dorez, *La cour du pape Paul III*, I, 1932, p. 226. Dans le second vol. sont mentionnées les dépenses privées du pontife. Il est facile d'y retrouver les noms cités ici.

(10) A. Bertolotti, *Speserie segrete e pubbliche di papa Paolo III* (*Atti e memorie delle RR. deputazioni di storia patria per le provincie dell'Emilia*, nouv. série, 3e vol. 1878, p. 197).

COMMENT. TRAGI. LIB III. 1107

Fagus.

Bůchbaum.

NOMENCLATVRAE.

Fagus Latinis, φηγὸς Græcis, Faus Gallis, Bůchbaum Germanis appella- tur. Alterum Fagi genus, quod Sciſſimam, Oxyam, et Myſon uocant, apud *Dioſco. lib. 1. cap. 126.*

AAá ij

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

Planche XXVI. — Dessin de David Kandel pour le *Kräutterbuch* de Hieronymus Bock (tiré de la trad. latine, 1552). - Cl. H. Laurens

était sans doute G. P. Paladini de Milan qui a laissé 2 tablatures. D'autres instrumentistes obtenaient aussi d'être introduits. En 1537, une gratification fut concédée à *uno cieco Cyprioto*, personnage qu'Annibal Caro nomme pour son talent sur la *lira* (1). Des improvisateurs étaient admis. Une femme « qui récite et qui chante », la Cencia, fut payée en 1545. La Napolitaine Lucretia fut plus d'une fois entendue. *Madonna* Laura, *musica*, mariée à Francesco Rogiero resta pendant des années aux gages du pape. Les *musici* Lorenzo Spiriti, de Gaëte, et le Sicilien Battista Sansone jouirent de la même stabilité en leur office. Le *piffaro* Gian Giacomo de Beraldini servait déjà en 1523 au château Saint-Ange. Galeazzo Baldi, surnommé *della Viola*, était un vétéran de la même troupe. Il y était encore en 1545. La même année 5 *violoni* furent achetés pour ses confrères. Prétendaient-ils rivaliser avec Giuliano Buonaugurio de Tivoli, qui excellait sur cet instrument (2) ? Il avait paru à la cour quelques mois auparavant.

Les *piffari di Castello* suivirent Paul III à Nice en 1538. Ils eurent alors, pour leur humble part, à soutenir la splendeur de leur souverain, en face de Charles Quint et de François I[er]. L'illustre Francesco Canova (da Milano) (3) fut du même voyage, et il plut beaucoup au roi de France. Quant à la chapelle romaine, Ghiselin Danckerts déclare qu'elle l'emporta sur celles des deux autres monarques (4). Son jugement aurait plus de valeur s'il n'avait été lui-même depuis peu l'un des chantres qu'il loue. Cependant, il faut considérer que, choisis parmi les meilleurs en divers pays, ces musiciens étaient aiguillonnés et par l'amour-propre individuel, et par l'esprit de clan. Les Italiens furent assez nombreux à Nice, mais le principal d'entre eux, Costanzo Festa, malade, n'avait pas quitté Rome (5). L'effectif des Français était assez important, d'autant plus que l'indication *Gallus* des secrétaires empiète souvent sur les domaines voisins du royaume : Danckerts, par exemple, était ainsi désigné, bien qu'originaire de Tholen, en la province de Zélande (6). Parmi eux, le Savoyard Antonius Capellus était un familier du palais, et Léonard Barré, du diocèse de Limoges, commençait à gagner une

(1) Lettre de mai 1538 (*Lettere familiari*, I, 1574, p. 40).
(2) D'après Sylvestro Ganassi, *Lettione seconda*, 1543.
(3) A. Mercati, *Favori di Paolo III a musici* (*Note d'archivio per la storia musicale*, X, 1933, p. 114).
(4) A. de la Fage, *Essais de diphthérographie musicale*, 1864, p. 228.
(5) Dorez, ouvr. cité, II, 1932, p. 235.
(6) A. Auda, *La musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège*, 1930, p. 76.

estime particulière; en 1544, il fut appelé à séjourner chez Vittoria Farnese, à Ronciglione (1). Avec les Espagnols, enfin, se trouvaient avec d'autres Bartolomé de Escobedo, compositeur austère et savant, reçu en 1536 (2) et Cristobal de Morales, qui l'avait précédé en 1535. L'autorité de celui-ci était en 1538 assez bien établie pour qu'il eût à commémorer l'entrevue de Nice par un motet. Il l'écrivit à six voix dont cinq célébraient en latin Paul, Charles et François, tandis que, à la vieille mode, le *tenor* répétait les 6 premières notes de l'introït *Gaudeamus* (3). Morales a manifesté sa reconnaissance à Paul III en lui dédiant son 2e livre de messes en 1544.

Ce fut sous le règne de Paul III que Palestrina devint enfant de chœur à Sainte-Marie Majeure, le maître de la chapelle l'ayant, dit-on, entendu chanter dans la rue. Son nom est inscrit dans un acte du 25 octobre 1537, mais on ne connaît pas la date de son admission. Robin Mallapert était cité en 1538 comme chef du chœur. Il quitta cette place en 1539. En 1540, un clerc de Noyon, Firmin Le Bel, y fut admis. Il subsiste de lui un *Puer natus est*, motet à 6 voix où il y a moins de recherche que de majesté (4).

En 1544, Palestrina fut engagé par le chapitre de sa ville natale comme organiste et maître de musique à Saint-Agapit. Marié en 1547, il revint à Rome en 1551, appelé par Jules III, ancien évêque de Palestrina, qui lui confia la direction de la chapelle *giulia* à Saint-Pierre. Jacques Archadelt, François Roussel, Domenico Ferrabosco avaient occupé le même poste avant lui. Tous trois étaient des compositeurs de madrigaux de même qu'Antoine Barré qui fut reçu en 1552 comme chantre dans le même chœur.

Le premier travail imprimé de Pierluigi fut un madrigal inséré sous le nom de Giannetto dans un recueil de 1554 (Venise, Gardano). La même année, parut à Rome un livre de 5 messes dont l'une à cinq voix, les autres à 4. L'ouvrage était dédié à Jules III, que la musique même

(1) R. Casimiri, *I Diarii Sistini* (*Note d'archivio*, X, 1933, pp. 160 et suiv.).

(2) Rafael Mitjana, *Estudios sobre algunos musicos españoles del siglo XVI*, 1918, p. 192.

(3) V. le fragment publié par R. Mitjana dans l'*Encyclopédie* de Lavignac, I, p. 1976.

(4) R. Casimiri, *Firmin Le Bel... maître à Rome... de Palestrina*, 1922. En 1525, un certain Barthélémy Lebel était maître des enfants à la Sainte-Chapelle de Dijon (Côte d'Or, G 1152).

saluait par une composition où l'une des voix proclamait du *Kyrie* à l'*Agnus* les paroles *Ecce sacerdos magnus*, sur la mélodie de l'antienne liturgique. Hommage bientôt récompensé : au mois de janvier suivant, sans subir d'examen, et sans le consentement des autres chantres, Palestrina fut introduit à la chapelle sixtine. Depuis le départ de Morales (1545) et de Jacques Archadelt (entre 1550 et 1553), et la mort de Costanzo Festa (1545), nul compositeur de grande importance n'y avait séjourné. Les 3 « nations », en leurs controverses, ne pouvaient guère emprunter leurs arguments de valeur qu'à ces illustres absents.

Un motet de Morales († 1553) a déjà été cité (v. p. 282). En 1539, il célébra la promotion au cardinalat d'Hippolyte d'Este, par une œuvre où il se rapproche encore des anciens maîtres : tandis que 5 voix poursuivent leur contrepoint (*Gaude et laetare, Ferrariensis civitas*, etc.), la sixième répète avec ténacité le motif joint à *Magnificabo nomen tuum*, etc... (1). Il aime d'ailleurs à procéder ainsi par des redites auxquelles sont soumises les figures de l'accompagnement. Aux quatre qui chantent *Emendemus in melius*, une cinquième voix oppose l'admonition *Memento, homo, quia pulvis es*. Le choix de cette sentence est déjà significatif et le musicien sait en marquer la menace. Les accents de la pénitence, de l'angoisse et de la tristesse retentissent en lui, et il les transmet en un style un peu dur, mais singulièrement impérieux. Il dédaigne l'éloquence ornée qui trahirait la misère du pécheur et la sévérité de Dieu. Mais il prêchait à Rome cette piété douloureuse, que les Espagnols entretiennent dans l'accablement, sous le fardeau de la foi. Dans son *Lamentabatur Jacob*, il offrit un modèle longtemps admiré d'harmonie gémissante et mobile où les mots essentiels ne se dissolvaient pas. Il a drapé avec la simplicité la plus rigoureuse la bure qu'il avait tramée pour l'office des morts. Il annonce le plain chant de l'introït et de la communion, dans sa messe de *Requiem*, par des intonations de la basse, comme si c'était un appel venu de la tombe. Bien souvent, il réduit sa mélodie à une sorte de modulation oratoire voisine de la récitation. Cette sobriété se remarque dans les thèmes de *Sancta et immaculata virginitas* et de *Verbum iniquum*, et dans un passage du motet *Sancte Antoni* (*devotae plebi subveni*). Son parti-pris de parcimonie est encore manifeste quand il accompagne d'un frugal faux bourdon ses chants timidement formulés : l'interprétation de *tribue necessaria* est ainsi d'une pauvreté

(1) Mitjana, *Estudios*, etc., 1918, pp. 197-198.

symbolique (dans le motet *Verbum iniquum*). Mais s'il méprise toute vanité, il ne renonce pas à la force. Il y atteint par les moyens les plus directs. Il dresse volontiers des murailles d'accords dont rien ne dissimule l'appareil élémentaire. On a reconnu dans la seconde partie de son *O Jesu bone* le présage de la suite harmonique par laquelle commence le *Stabat* de Palestrina (1). Quand il invoque saint Antoine, il répartit les voix en masses puissantes. Le poids, la vigueur, une simplicité qui touche à la rudesse sont pour lui les qualités majeures de la musique religieuse. Il professe que, destiné à la louange de Dieu, cet art est régi déjà par les mêmes raisons qui assurent le mouvement des orbes célestes. C'est pour cela sans doute qu'il a tant d'affinité avec le corps humain qu'il peut guérir, et avec l'âme qu'il ravit, qu'il émeut, qu'il purifie, qu'il associe aux conseils divins. Il est inconcevable que, dépositaires d'un pouvoir auguste, quelques-uns se soient abandonnés aux « inepties », et même aient déchu plus gravement encore.

Ces déclarations se trouvent dans la dédicace à Paul III du second livre des messes (1544). Une telle noblesse dans l'intention, quand la dévotion la plus vive s'y ajoute, peut inspirer à un musicien aussi sûr de son métier que Morales des *Lamentationi* à 4, 5 ou 6 voix, dont la plainte était digne du prophète juif (1564). Et pourtant, ce chrétien épris de pénitence prouve que, vers le milieu du XVI^{e} siècle, les plus scrupuleux mêlaient sans inquiétude des souvenirs profanes à leurs œuvres d'église. En son premier livre de messes (1544), Morales traite à 6 voix *Mille regrets* (de Josquin), à 5 *L'homme armé* qu'il reprend à 4 dans son second livre, et il a laissé en outre une messe sur une chanson espagnole (2). Il n'y voyait qu'une matière à de longs exercices. Quand il développe *L'homme armé* à quatre voix, avec une étroite observation du *cantus firmus*, il suit les anciens maîtres avec tant de soin qu'il use de formules symétriques à la façon de Josquin (p. ex. dans la basse de *sedet*), et qu'il cite dans l'*Agnus* un fragment de *Je ne vis onques la pareille* que Dufay avait élaboré (3). La messe à 5 voix sur le même sujet est animée d'un souffle plus moderne, bien que soumise à des procédés surannés de notation. La liberté d'invention y éclate dans le *Benedictus*, où le motif dominant est laissé de côté.

D'autres messes trahissent aussi l'étude attentive de textes moins

(1) Ambros, *Gesch. der Musik*, IV, éd. Leichtentritt, 1909, p. 57.
(2) Mitjana, *Estudios*, p. 223.
(3) V. plus haut, p. 85.

anciens, mais de la même origine. Car Morales y commente des mélodies dont les contemporains de Josquin des Prez ont tiré des motets célèbres. Il amplifie dans son premier livre *Aspice, Domine* (de P. Biaumont) et *Si bona suscepimus* (Claudin de Sermisy). Dans le second livre, l'exemple de Josquin survit dans *Benedicta es, coelorum regina*, le nom de Richafort se relie à *Quem dicunt homines*, et *Gaude Barbara* se rapporte à Mouton. Une messe du 1[er] recueil *Quaeramus cum pastoribus* est aussi établie sur une œuvre de Mouton et dans l'esprit même de l'original, avec cette facilité fluide que Glareanus admirait chez le maître de Paris. La mélodie exposée au début de chaque pièce est la première du motet. L'*Osanna* la présente à trois temps, et les six voix du dernier *Agnus* en dépendent encore. Morales se soucie peu, d'ailleurs, de diversifier les figures empruntées. Il a choisi, pour son dernier *Kyrie*, la mélodie qui, dans le motet, est chantée sur les paroles *Ubi pascas*, etc. Elle est appliquée aussi à *Et ascendit*, à *Sedet ad dexteram patris*, à *Et iterum*, etc., et toujours émise par le soprano. Les trois voix du *Benedictus* la reprennent mais en l'élargissant. Dans la messe *Vulnerasti cor meum* du même recueil (1), il témoigne d'une indifférence plus grande encore pour la variété, n'employant qu'un seul motif au soprano dans chaque partie du *Kyrie* et y revenant dans maint passage des autres pièces. De même, il ne se lasse pas de répéter la mélodie consacrée à l'*Ave Maria*, dans une messe à 4 voix. Il l'utilise au ténor dans la composition à 5 voix où il maintient le plain-chant des messes de la Vierge (1544). Il avait déjà puisé à la source liturgique dans la messe *De beata Virgine* placée au commencement de son 1[er] Livre (1544). Des quatre voix du *Kyrie*, deux entretiennent incessamment quelque souvenir de la cantilène rituelle. Elle domine dans le *Gloria* où sont admises les interpolations des tropes, tandis que dans le *Credo* c'est le ténor qui l'énonce. Elle fournit aux imitations du *Sanctus*, au canon du premier *Osanna*, elle est imposée dans l'*Agnus* par le soprano, puis par la basse : dans le dernier épisode à 5 voix, elle paraît au ténor. Dans le second *Osanna*, le fragment le plus nettement tonal de la formule ecclésiastique est répété sept fois par la basse qui l'énonce tantôt dans le mode, tantôt une quarte au-dessous : à la fin du *Kyrie*, la voix la plus grave préparait déjà par ses reprises à la cadence terminale (2).

(1) Moulu a écrit le motet *Vulnerasti cor meum*.

(2) Peter Wagner a réédité cette messe (ouvr. cité, pp. 457 et suiv.).

Il semble que, dans les compositions qu'il imprègne de la sève grégorienne, ce musicien timoré a plus de hardiesse à se réjouir, sans risquer d'avilir, par un mélange profane, l'encens de ses prières. C'est surtout dans ses cantiques à la Vierge qu'il se laisse emporter par l'allégresse. Même dans les motets où le souci d'exprimer clairement et dignement l'essouffle parfois, il reprend haleine pour louer sans contrainte la mère des chrétiens. Il se souvient qu'il est chanteur, dans *Sancta et immaculata virginitas*, pour vocaliser avec complaisance sur le dernier de ces mots. Les *Magnificat* selon les huit tons lui ont permis de révéler tout son empressement à se libérer du monde par l'obéissance à la coutume de l'Église, et par un travail sévère. Il y présente d'abord la série des versets impairs, puis celle des versets pairs : le texte complet est ainsi huit fois mis en musique. Les figures de la psalmodie sont le plus souvent assez apparentes pour que tout auditeur en reconnaisse la primauté, soit que le soprano en détermine avec insistance les contours, soit qu'elles retentissent au ténor ou même à la basse, soit enfin que les quatre voix les multiplient en contrepoint. Ainsi que dans les messes les compositeurs réservent tous leurs efforts pour le dernier *Agnus*, de même le *Sicut erat* final sert à Morales d'épreuve décisive. Il y augmente le nombre des parties, et y place généralement un canon façonné d'après la teneur même du ton.

Ces exercices sont encore un hommage à l'industrie des bons ouvriers qui forgèrent leur musique au temps de Josquin; mais le mérite particulier de l'auteur — à ne considérer que le métier — est moins de s'y être évertué, que d'avoir consenti à tracer des lignes toutes simples et gracieuses, de les avoir associées sans contrainte, et reproduites sans rigueur mécanique, mais avec une régularité sereine. Il pratique dans ses *Magnificat* cette modération qui exige tant de goût et tant d'étude. Palestrina les connut sans doute quand il était fort jeune encore, puisqu'un recueil en parut dès 1542. Et il put contempler, en son état de grâce, ce messager souvent farouche de la contrition espagnole.

Le 30 juillet 1555, Palestrina, Ferrabosco et Léonard Barré furent congédiés par Paul IV, récemment élu, sous le prétexte qu'ils étaient mariés. Tous trois étaient compositeurs de madrigaux, et la sévérité du pape envers eux en avait peut-être été accrue. C'est en cette année même, et avant d'être destitué, que Pierluigi donna son *Primo libro di Madrigali*. Il y consacre une pièce à la louange de François Roussel,

ancien maître à la chapelle *giulia*. Des 22 autres, 5 sont écrites sur les vers de Pétrarque. Quels que soient les poèmes, les compositions sont graves, avec la simplicité d'Archadelt, mais sans que l'on y retrouve le caractère concentré ou la véhémence du Flamand. Une prudence tout ecclésiastique gouverne ici le style, et les prières amoureuses y ont plus d'onction que de flamme. Palestrina, cependant, connaît bien les ressources du nouveau genre, et il sait user de cette espèce de glossaire que ses devanciers ont fixé. Le contraste entre ce qui persiste et ce qui passe rapidement, est bien marqué par l'alternative de ses rythmes, soit qu'il oppose, à la brièveté du plaisir, la durée de la douleur (p. 14) (1), ou dépeigne l'engourdissement de la mort, après le dernier souffle exhalé (p. 8). L'accent, placé à contre-temps, alourdit les syllabes, quand le poète se plaint (p. 21), tandis que le rire (p. 52), la fuite du temps (p. 27), suggèrent au musicien des chants vifs et précis. Il en forme d'amples aussi, pour dire l'espoir assuré (p. 38), pour représenter l'écoulement des fleuves, avec l'ondulation concertée des vagues (p. 47). Il ressent, et avec une délicatesse particulière, la valeur significative des accords. Il dispose en série des masses, diversement colorées par la tonalité, mais qui résonnent avec une égale plénitude, pour célébrer l'aurore (p. 17) et il évoque la force altière par des cadences fermes et distinctes (p. 53). Mais, qu'il ait à désigner ce qui est incertain, sans autorité (p. 3), obscur (p. 52), affligeant (p. 49 et p. 57), il abandonne à 3 voix associées selon la coutume ancienne par sixtes et par tierces, la tâche d'en porter les dolents oracles. L'inquiétude causée par les ténèbres (p. 6) et l'anxiété suprême (p. 35) le laissent en cette indécision qu'entretiennent les quartes attardées au-dessus de la basse, et il consent à l'alarmante équivoque des septièmes, devant l'énigme du trépas (p. 55). Ces madrigaux où tant de détails sont louables, mais où manque seulement un peu d'enthousiasme, ne sont pas cependant desséchés par l'abus du contrepoint. L'imitation n'y règne pas, et certaines répétitions des motifs ne servent qu'à faciliter le développement (2).

Si timide qu'il soit et à son détriment, en ces commentaires de

(1) Les pages se rapportent au XXVIII[e] vol. (1883) de l'éd. Haberl. Les indications numériques données en chiffres romains en ce chapitre renvoient à la même édition.

(2) V. P. Wagner, *Das Madrigal und Palestrina* (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, VIII, 1892, p. 423).

poésies passionnées, Palestrina y révèle cependant les qualités acquises près des maîtres qui préparaient la réforme de la musique religieuse.

Costanzo Festa, déjà nommé par Folengo (1521), avait pendant 28 ans servi les papes quand il mérita d'être, à sa mort, signalé par le secrétaire de leur chapelle comme un musicien fort excellent, et un éminent chanteur (10 avril 1545). Ingénieux sans ostentation, il avait appliqué aux lamentations de Jérémie un commentaire moins uniforme que celui de son devancier italien, Tromboncino. La répartition des voix contribuait à y animer les remontrances, et le silence même y était employé avec un sentiment dramatique profond (1). L'un des premiers de ses compatriotes, il s'est essayé dans le contrepoint à 5 (*Jerusalem, quae occidis prophetas*) et à 6 voix (*Tribus miraculis*). Dans un motet à Saint-Michel, publié d'après un manuscrit de 1518, il a des tournures archaïques, mais il oppose judicieusement aux accords fermes des épisodes à 2 voix (Torchi, *L'Arte mus. in Italia,* I, p. 49). La simplicité de son *Tu solus qui facis mirabilia* n'est pas empreinte de monotonie, car il y nuance heureusement le coloris harmonique (Commer, *Musica sacra,* VI, n° 10).

Son *Te Deum* (Torchi, p. 55) est d'une majesté uniforme, telle que le sujet l'exigeait. Ce respect de la lettre liturgique domine aussi dans les motets où Festa mêle de l'élégance à la précision du calcul. Les douces louanges de l'*Inviolata,* commencées à 4 voix, sont redoublées par canon à l'octave. Dans *Exaltabo te,* à 6 voix, apparaissent les intonations du 6^e^ mode *Benedictus, dominus Deus Israel* et du 7^e^, *Cum jucunditate. Magnificat* se distingue en *Ecce iste veniet,* et *Ave, maris stella* en *In illo tempore.* Des interpolations analogues se trouvent en d'autres pièces, mais le chant du *Da pacem* suffit à l'imitation prescrite au ténor : « Si tu concordes avec la basse, tu trouveras la paix. » En un *Credo,* la mélodie grégorienne est utilisée, ainsi qu'une citation de *Solemnitas gloriosae.* L'ample développement des messes favorise Festa dans sa prédilection pour les lignes largement dessinées. L'une de celles que l'on a conservées a été copiée dans un livre où sont données les dates de 1519 et 1520 (Wolfenbüttel, ms. 1563). C'est à peu près le temps où Folengo imagina ce rapprochement si flatteur pour le chantre romain, *Festa Constans, Josquinus qui saepe putabitur esse* (2).

(1) Voir la citation d'Ambros, *Gesch. der Musik,* III, 1893, p. 584.
(2) *Opus... Macaronicorum,* 1521, fol. 196.

DE STIRPIVM HISTORIA.

De Tilia. Cap. LXXIIII.

Lindenbaum.

1. *Tilia satiua.* S ED AGE TILIAM NVNC CONTEMPLEMVR, CVius duo apud nos extant genera. Tilia satiua elegantissima est, quod

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

Planche XXVII. — Dessin de David Kandel pour le *Kräutterbuch* de Hieronymus Bock (tiré de la trad. latine, 1552). - Cl. H. Laurens

Il serait difficile de découvrir dans les œuvres profanes de Festa autant de tendresse que dans son *Quam pulchra es* (1). Il y a cependant beaucoup de grâce dans *Amor, che mi consigli,* imprimé en 1531 (2). Les notes répétées, sans doute, l'engourdissent un peu, mais l'effusion des vocalises en efface le souvenir. Cette souplesse des lignes avait peut-être décidé Sebastiano del Piombo, en 1533, à prier Festa de mettre en musique un madrigal de Michel Ange. Cette pièce fut chantée avec succès devant le poète, à Florence, chez un prêtre de l'église Sainte-Marie (3). Et c'est par un tel mouvement égal et soutenu, que Claudin de Sermisy fut séduit quand il prit à Festa le soprano de son madrigal à 3 voix *Altro non è il mio amor,* pour un chœur à 4 parties sur les mêmes paroles (*Vingt et huict chansons musicales,* imprimées par Attaingnant, 1534).

Les *Madrigali a tre voci* (4) unissent ainsi, sous les lois d'un contrepoint débonnaire, le martelage de la narration et les déroulements de lignes quasi instrumentales. Non seulement Festa se plaît à trouver de telles lignes, mais il aime à les doubler en tierces.

Pendant les cinq années que Palestrina dirigea les chanteurs à Saint-Jean de Latran, les imprimeurs donnèrent encore quelques-uns de ses madrigaux, mêlés à ceux d'autres compositeurs. Maître à Sainte-Marie Majeure depuis 1561, il en vit publier aussi en divers recueils, en particulier dans *Il Desiderio,* édité en 1566, et dans la *Corona* (1568) que quatorze musiciens formèrent pour célébrer la mémoire du poète Annibal Caro, mort en 1566. Vincenzo Galilei en inséra quatre, bien connus déjà, en son *Fronimo* (1568) (5). Mais quand il chanta la victoire de Lépante, remportée à l'automne de 1571, dans un chœur en deux parties (*Le selv'avea*), il avait repris depuis plusieurs mois les fonctions de maître à la chapelle *giulia.* Il y suivait un Florentin, Giovanni Animuccia, qui mourut le 31 mars 1571. Dans les madrigaux de son prédécesseur, Palestrina approuvait sans doute cette obéissance au texte qui tantôt impose une prosodie exacte, et tantôt induit à des traductions imagées. Il dut admirer que les mélodies y étaient déliées sans être guil-

(1) Publ. par Burney, *A general History of Music,* III, 1789, p. 245.

(2) Torchi, publ. citée, p. 53.

(3) G. Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti,* 1875, p. 466. Cf. du même auteur, *Les correspondants de Michel Ange,* I, 1890, p. 108. Sebastiano avait fait composer un autre madrigal de Michel Ange par Jean Conseil.

(4) Je ne les ai lus que dans l'édition de 1559 (Biblioth. nat.).

(5) A. Cametti, ouvr. cité, pp. 66-67 et 129.

lerettes, qu'un peu de mélancolie en tempérait la vivacité, enfin que la subtilité dans le rythme attestait qu'elles n'étaient point tracées de souvenir. Mais les messes d'Animuccia auraient pu servir de modèles à quelque auteur que ce fût, et pour l'intention religieuse, et pour la qualité de la substance musicale. Les biographes de Filippo Neri ont rapporté que le vertueux Animuccia venait assidûment chanter aux réunions édifiantes instituées par le saint prêtre, et y amenait beaucoup de ses confrères. Les *Laudi spirituali* étaient l'aliment qu'il y dispensait aux dévots. Il en a laissé deux livres (1563 et 1570). Le cantique italien y est admis avec le motet latin, et l'art n'y pénètre que pour apporter quelque diversité, mais sans nuire à la claire émission des paroles (dédicace du second recueil).

La même sollicitude pour l'exhortation se manifeste quand il offre aux chanoines de la basilique vaticane son premier livre de messes (1567). En leur présentant son travail, Animuccia concède que beaucoup de chants analogues valent par un « artifice singulier », et séduisent les auditeurs par leur suavité. Il serait désirable, cependant, que les mots y fussent plus distinctement entendus, car la musique bien souvent les écrase, au lieu de les orner. Il prétend ici troubler cette perception aussi peu que possible, et sans refuser quelque plaisir à l'oreille. Digne de louange par son dessein, Animuccia est irréprochable dans le choix des sujets qu'il traite. Tout y vient de l'Église, pour y retourner plus riche, et d'une éloquence efficace. A 4 messes à 4 voix, il en ajoute une à 5 et une à 6. La première est comme une consécration à la Vierge, puisque l'*Ave, maris stella* y règne sans cesse, parfois au soprano avec éclat, parfois au ténor, parmi le fourmillement des contrepoints, et sous l'harmonie sereine des autres voix.

Par le début du *Gloria*, dans la messe *Ad coenam agni providi*, il montre encore quelle densité il peut conférer à la substance grégorienne que, dans la messe *Conditor alme siderum* rééditée partiellement (1), il étire ou martèle avec une si joyeuse activité. Dans la messe *Christe redemptor*, le motif initial de l'hymne est fourni par le ténor, soutenu par les voix graves et varié par le soprano et l'alto.

L'élaboration des thèmes liturgiques est au surplus aussi peu entachée de pédantisme que possible, en ces compositions destinées à exciter la ferveur de tous les fidèles. Une grâce dans l'invention qui lui

(1) Torchi, recueil cité, p. 159.

est propre, l'heureuse fréquence de ces élans vers l'octave supérieure qui raniment la voix des chanteurs, une simplicité que sa délicatesse préserve de l'insignifiance, se remarquent même dans les passages où Animuccia n'est pas stimulé par le désir d'honorer la cantilène sacrée. Mais il faut avouer que la pratique d'un art profane dont le raffinement ne cessait de croître l'aide singulièrement dans ses commentaires. Aurait-il tenté d'opposer à la majesté des cieux, l'humilité de la terre, dans le *Pleni sunt* de la messe *Conditor alme*, se serait-il en cette même composition permis d'être si sobre, s'il n'avait éprouvé par Festa, par Archadelt, par Morales, qu'il est fructueux pour émouvoir de renoncer à toute recherche ? La déclamation toute pure, mais échauffée par le sentiment dramatique, se retrouve dans une autre conclusion de l'*Agnus Dei* (*Ad coenam*).

Il sait aussi placer les accords en tel ordre qu'il lui est inutile de les fleurir de mélodie. Le coloris élémentaire de la musique lui suffit pour investir l'harmonie d'un pouvoir immédiat. Par là, il augmente la solennité dans le *Credo* des messes *Christe redemptor* et *Victimae paschali*, où le motif principal est d'ailleurs dissimulé à l'alto. Ces successions sont parfois relevées par un peu d'étrangeté et, en assemblant les voix dans le grave ou à l'aigu, en faisant alterner l'effort du chœur entier avec l'action de quelques parties seulement, Animuccia y introduit beaucoup de nuances.

Ce style sérieux sans être compassé, n'était pas étranger à d'autres Italiens du même temps. On sait comment les compositeurs de Venise en usèrent. Dans les œuvres de Vincenzo Ruffo, qui fut maître de chapelle à Vérone et à Milan, se distingue aussi le parti pris de simplicité, de dignité religieuse, bien que le musicien n'y rejette pas les procédés expressifs familiers aux auteurs de madrigaux. Dès 1544, dans son *Dialogo della musica*, le Florentin Anton Francesco Doni le représentait comme capable de susciter l'admiration par des *cose rare*, et il louait la fin d'un de ses madrigaux, où il y a des exclamations et un emportement fort dramatiques (fol. 6). Une autre de ses pièces profanes, qui a été publiée en 1555 et rééditée par Torchi (p. 205 du recueil cité ; voir aussi p. 217) prouve qu'il excellait à interpréter les paroles par des moyens connus, certes, mais que son imagination renouvelait. De ses quatre messes à 5 voix (1557), trois sont écrites sur des thèmes liturgiques. Plus tard, il n'hésite pas à déclarer, sur le titre du livre où il les offre, que ses *Salmi* sont *devotissimi*, aussi bien que *suavissimi* (1574),

et il y mêle, aux formules ecclésiastiques, ces tournures par lesquelles on prétend alors décrire ou émouvoir : certains passages de son psaume *In convertendo* fournissent le plus juste et le plus généreux des commentaires au texte biblique. Mais, quelles qu'y soient la variété dans la disposition, ou la richesse dans la sonorité, Ruffo résiste aux prestiges du siècle. En ses messes de 1580, la peur d'être scandaleux le conduit à repousser tout artifice. Les voix récitent les paroles d'un mouvement égal. C'est par la manière dont elles sont unies qu'une certaine diversité vivifie cette espèce de psalmodie, et c'est par les détours de la modulation que le sentiment s'y manifeste. Enfin, si l'esprit d'humilité retient l'élan des motifs, il advient cependant que par accumulation ou par progression, un peu de lyrisme passe en cette musique appauvrie (*et iterum; et incarnatus*), et les épisodes narratifs n'y sont pas dépourvus de figures (*descendit; et resurrexit tertia die*) (1).

Les messes où Ruffo montre tant de sobriété furent façonnées *secondo la forma del concilio Tridentino* (2). En 1562, les prélats avaient proposé de corriger la musique. Elle était appliquée à des paroles saintes, et les confondait, ou bien réveillait par ses emprunts au monde les souvenirs les moins édifiants. Depuis bien longtemps, ces offenses à la clarté du verbe et à la dignité du culte avaient été blâmées. Mais ces avertissements restaient inefficaces. En 1546, Sirleto dénonçait à Marcello Cervini l'inconvenance des chants dans une église de Rome (3). Dans une lettre du 16 février 1549, Cirillo Franco protestait contre l'abus des fugues où les paroles sont emmêlées, et il regrettait que l'art des anciens fût méconnu. Pour l'imploration du *Kyrie*, le mode mixolydien devrait être employé. Mais que faire avec l'*Homme armé*, la *Filomena* ou le « duc de Ferrare » ? La *pavana* et la *gagliarda* seules témoignaient que la musique eût encore quelque pouvoir. Dès qu'elles les entendaient, les *buone donne* de Saint-Roch ou de la place lombarde se mettaient en mouvement, comme si le *dittirambo dionisiaco* les y excitait (4). Le vendredi-saint de 1555, le pape Marcel II (Marcel Cervini) irrité d'avoir entendu mêler à la récitation de l'office de joyeuses vocalises, s'empressa de rap-

(1) Torchi, pp. 193-204.

(2) Dans les *Salmi* de 1574, il se déclare soumis à la même règle. V. la dédicace dans l'étude sur ce musicien de L. Torri (*Riv. mus. ital.*, IV, 1897, p. 235).

(3) Ch. Dejob, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts*, 1884, p. 231.

(4) *Delle lettere volgari di diversi nobilissimi huomini...*, l° *terzo* (Alde Manuce, 1567, pp. 218-219). Il approuve Archadelt pour la justesse du sentiment, p. 223.

peler à ses chantres qu'ils eussent plus de révérence pour le texte, « *ut quae proferebantur, audiri atque percipi possent* » (1).

Quand, après le concile, les cardinaux Charles Borromée et Vitellozzo Vitelli furent chargés par Pie IV d'examiner les statuts de la chapelle pontificale, les chantres durent faire entendre quelques messes chez Vitelli, « *ad... probandum si verba intelligerentur* » (28 avril 1565). Quelles furent les œuvres choisies pour cette occasion, et comment furent-elles jugées ? On ne le sait. Mais Palestrina, dit-on, a prétendu qu'ayant appris l'intention où l'on était de bannir la musique des églises, il se hâta d'écrire des messes où toutes les paroles étaient intelligibles, *plane et liquide*. Pie IV les écouta, reconnut que la suavité pouvait s'allier à l'exposé des choses divines, et admit que la musique subsisterait, pourvu qu'elle fût utilisée avec modération (2).

Il serait donc légitime de voir en Palestrina, comme certains l'ont assuré, le sauveur de la musique d'église. Il se confirme, en effet, qu'il avait dû plaider pour elle par ses travaux. Le 6 juin 1565, par ordre du pape, une certaine somme lui fut allouée à cause de diverses compositions qu'il avait déjà produites ou qu'il produirait pour la chapelle. Trois de ses messes furent transcrites dans un livre auquel le copiste du même chœur travaillait déjà en 1565.

L'une, sans titre en ce volume, est la fameuse messe dite « du pape Marcel » (3). Palestrina sans doute avait eu l'intention de répondre au courroux du pontife contre les serviteurs indignes par une protestation de noblesse, de force et de pureté. Mais l'achèvement de cette justification fut tardif. Marcel mourut en 1555, et il semble que l'ouvrage ne fut terminé que dans les années 1562-1563 (4).

Six voix y sont employées (sept dans l'*Agnus* final) et la masse en est distribuée avec beaucoup de variété, avec intelligence aussi, en réservant la conjonction de toutes les voix pour les mots importants. Le développement s'opère dans la sérénité du mode le plus clair, notre ton d'ut majeur. Pour bien montrer qu'il ne se soumet qu'au texte liturgique,

(1) Cametti, ouvr. cité, pp. 95-96.

(2) Louis de Cressolles, *Mystagogus*, 1629, p. 627. L'auteur tenait cette histoire d'un jésuite à qui Palestrina l'avait racontée.

(3) XI, p. 128.

(4) K. Jeppesen. *Wann entstand die Marcellus-Messe ?* dans les *Studien zur Musikgeschichte* réunies pour G. Adler, 1930, p. 136. On doit au même auteur l'analyse la plus pénétrante du langage palestrinien : *Palestrinastil med saerligt Henblik paa Dissonansbehandlingen*, 1923 (éd. allemande en 1925; éd. anglaise en 1927).

le musicien ne s'est pas astreint à édifier son œuvre sur quelque motif déterminé à l'avance. Il renouvelle sans cesse les éléments de son discours et ne procède que rarement par imitation. Il a établi cependant, dès les premières mesures, un rapport étroit de symétrie entre les intonations des 2 basses, et il a poursuivi un canon à 3 voix sur les mêmes données dans le second *Agnus*. Il les présente d'abord sous l'aspect du majeur, puis du mineur. Josquin, de même, avait utilisé *L'homme armé* selon différents modes (v. plus haut, p. 182). Rencontre remarquable, c'est justement ce vieux motif que Palestrina reprend, comme s'il voulait railler les chercheurs de réminiscences profanes. Car, privée d'enseigne, la formule suspecte de mondanité est rendue à la vénérable observance des tétracordes. Réduite à ses principes, la musique échappe à toute censure. Indifférente et souveraine, la gamme en est la somme. Plutôt que de choisir par fantaisie les notes dans l'écrin de la solmisation, Palestrina les accepte toutes dans leur suite régulière. Il renonce à dessiner des figures, pour tendre des lignes unies, aussi droites que « les sentiers du Seigneur ». Le mouvement diatonique de son contrepoint s'étend, par relais, sur 2 octaves, dans l'*Amen* du *Credo* et, fréquemment, la gamme entière se déroule à l'une des voix séparées. Le soprano la descend, dès la 3ᵉ mesure du *Kyrie*, y introduit des repos dans *Genitum, non factum*, et en parcourt encore les degrés dans le dernier *Agnus*, etc. A la basse, la série en est ordonnée parfois avec moins d'exactitude, mais avec vigueur (pp. 129, 131, 138, 144). Au milieu de ce flot limpide, les paroles essentielles sont souvent accentuées par de fermes accords ou bien elles émergent, quasi récitées par un des chanteurs. La perception du texte est ainsi assurée. Cette simplicité de l'élocution devient émouvante quand le soprano répète le sol aigu pour le *Miserere* de l'*Agnus* (p. 151). Dans ce plaidoyer où les arguments de la certitude tombent avec tant de poids (voyez les accords du *Sanctus*), où les phrases ne valent que par leur articulation logique, l'avocat de la spiritualité se laisse cependant troubler par la pitié ou par l'excès de la ferveur. Et il pratique les dissonances qui conviennent à l'âpreté de la douleur et au malaise de l'attente (pp. 143-144 et p. 148; cf. pp. 140-141).

Les deux autres messes à 6 voix qui ont été copiées dans le même livre que la messe « du pape Marcel » sont édifiées sur des motets. Dans l'une, c'est une composition d'Andreas de Sylva, *Illumina oculos meos* qui est développée. L'œuvre est soumise à ce quatrième mode où l'inquiétude habite. Elle tire son unité des accents de la plainte; les voix gra-

ves les rendent encore plus sombres, et les hésitations de la mesure les alourdissent. Certes, beaucoup de ce trouble est déjà dans la musique d'Andreas de Sylva. Les motifs principaux en sont bien reconnaissables chez Palestrina. On remarque non seulement la reprise fréquente de la formule initiale, mais le retour, pour le *Qui tollis* du *Gloria*, et pour le *Crucifixus*, d'une mélodie énoncée d'abord dans le *Christe;* la phrase du soprano dans le dernier *Kyrie* paraît encore en d'autres passages, par exemple dans l'*In gloria Dei patris*. Certaines de ces lignes que le musicien de Rome décalque ou trace comme du premier jet ont bien le galbe des courbes que les contemporains d'Obrecht chargent de petits ornements symétriques. La basse, à la fin du *Gloria*, parcourt ainsi une neuvième. Ce trait pourrait être de Josquin, aussi bien que, en d'autres rencontres, ces supplications qui obsèdent, comme le légendaire *Memor esto* (voyez plus haut, p. 173).

L'œuvre qui est associée aux deux messes que je viens de citer appartient d'ailleurs, pour le fond, à Josquin des Prez. C'est son *Benedicta es, cœlorum regina* à 6 voix qui a inspiré Palestrina pour sa messe *sine titulo* (XXIV, p. 72). Dans le *Kyrie*, il semble d'abord que le thème liturgique seul, et la vaine promesse de canon qu'il indique, soient tout ce que le commentateur demande à son devancier. Car il rejette le contre-sujet de Josquin, pour en former un autre, plus fécond, puisqu'il en tire immédiatement des imitations. Mais on reconnaît, à la cadence finale du premier *Kyrie*, une formule du motet (*et aegris medicina*), et dans le *Christe* la figuration y est empruntée, ainsi que, successivement, divers éléments. Le commencement de *Pleni sunt* (d'après *per illud ave*, enrichi d'une troisième partie), le début de l'*Hosanna* (*nunc mater exora*) et de *qui venit* (*quae solem*) sont pris dans le motet. L'application de ces motifs ou de ces périodes est en général judicieuse. Le solennel énoncé du thème principal se répète à propos, dans les premières mesures du *Gloria*, du *Credo*, du *Sanctus*, du premier *Agnus*. De même, il était recevable de joindre à *non erit finis* la gamme impassible de *Quoniam*. La joie est impétueuse dans l'*Hosanna*, mais la coutume l'excuse. L'auteur du reste n'a point du tout songé, ici, à rompre avec le monde : il admet, dans son *Credo*, ce que les chanteurs auraient pu désirer ou même introduire de plus favorable à leur talent.

Il importe d'observer que, dans un moment où il fallait lutter pour son art, Palestrina a eu recours aux armes de Josquin et des siens. Il avoue qu'il est leur disciple, disciple attentif et tout imprégné de leur

doctrine, en beaucoup d'autres messes, où il commente des motets de la même école. Andreas de Sylva lui a encore offert les éléments des messes *O regem cœli* et *Virtute magna.* Il entreprend le *Kyrie* de la première (X, p. 32) à la basse et au ténor, avec les motifs mêmes que Sylva produit d'abord à l'*altus* et au *superius.* Le *Christe* a été modelé sur le chant d'*obsequia,* le dernier *Kyrie,* sur celui de *stabulo* et ces thèmes reparaissent dans les autres pièces, ainsi que le dessin tracé dans le motet pour *famulantur,* etc. La seconde messe (X, p. 55) est traitée d'après une méthode analogue, le début de l'original reparaissant pour *Et in terra,* pour *Qui tollis, Et iterum, Sanctus, Agnus.* Mais l'exorde du *Credo* est pris à l'exorde de la seconde partie du motet, dans laquelle Palestrina choisit aussi le motif de son *Crucifixus* (*loquebantur*). J'omets d'autres rapprochements, en indiquant toutefois que les notes tenues de *resurrectionis* chez l'inspirateur sont appliquées à l'invocation du *Christe,* ainsi qu'aux solennels énoncés de l'*Et homo factus est* et de l'*Hosanna.* Le *Descendit angelus Domini* d'Hilaire Penet a été aussi amplifié par Palestrina (XX, p. 1) (1). Dans les premières mesures du *Kyrie,* la réponse au soprano est donnée par les mêmes notes que dans le motet, et le thème de Penet commence chaque division de la messe. La seconde partie du motet (*Ne timeas*) est aussi utilisée ainsi que d'autres figures, que Palestrina n'a pas scrupule d'animer ou d'étendre (voyez par exemple le dernier *Kyrie* et l'*Et in spiritum* où il reprend *Accipe puerum*).

La substance d'*Aspice, Domine,* publié sous le nom de Jacquet (Jachet Berchem ?) a passé dans la messe à 5 voix imprimée sous ce titre (XI, p. 71). On tirerait sans peine, des gloses palestriniennes, les éclaircissements les plus précieux sur ce que le maître approuvait comme significatif ou admirait dans les œuvres qu'il imitait et remaniait. C'était louer la mélodie de Jachet que d'admettre, dans le soprano du premier *Kyrie,* presque sans retouche et sans rien y ajouter, la première phrase de son motet. L'hommage est semblable dans *Gratias* et dans *Jesu Christe* du *Gloria,* calqués sur *quia facta est* et sur *plena divitiis.* Mais c'est adopter le système expressif de Jachet que de lui dérober, pour la prière de *qui tollis,* la déclamation tout unie à laquelle il s'était réduit pour dire *non est qui consoletur eam.* Et quel enseignement d'apercevoir que, dans la messe où il paraphrase *Spem in alium* (XII, p. 3) du

(1) Penet était clerc de Poitiers. Il était *cantor parvus* de Léon X dès 1514 (*Mél. Hauvette* cités, p. 227).

même auteur, Palestrina confirme, par l'usage qu'il en fait, le sens des passages où ce musicien a gémi, ou a triomphé des tribulations.

Rien ne pourrait mieux révéler comment Palestrina s'est formé, et comme il est parvenu à dépasser les précepteurs qu'il avait choisis, que d'analyser les autres messes qu'il a composées d'après les pièces écrites par Lupus, par Richafort, par Verdelot. Il se soumettait à des guides éprouvés, mais en se réservant le droit de les abandonner, quand son imagination l'entraînait sur son propre chemin. La *Missa brevis* elle-même (XII, p. 50) où le renoncement aux tournures profanes est aussi absolu que dans la messe du pape Marcel, doit peut-être un peu de la sérénité qui la pare à la messe que Claude Goudimel de Besançon donna sous le titre d'*Audi, filia*. Du moins, pour le *Benedictus*, à trois voix dans les deux messes, le premier motif est à peu près semblable, et par des tirades agréables et faciles, chacun des compositeurs maintient en cette pièce une apaisante sécurité tonale. On aurait peut-être exagéré la valeur de ces analogies, en un temps où l'on supposait encore que Palestrina était l'élève de Goudimel (1). Cette limpidité acquise par d'incessantes affirmations du mode, les sages successeurs de Josquin l'ont connue, et il faut prendre garde à ne pas se représenter comme l'effet d'influences personnelles ce que Palestrina, dans ses années d'étude, a reçu de l'ensemble des artistes étrangers. Toute son œuvre nous révèle que, indistinctement, ils ont contribué à le former, mais que c'est en lui qu'ils s'achèvent. Le *Gabriel archangelus* de Verdelot semble étriqué auprès de ce qu'il en a tiré (X, p. 80). En Richafort, dont l'énergie ne se détend point, il démêle ce qui n'est que dur, de ce qui est puissant, et il ajuste aux versets les mieux appropriés de l'office, le motif capital de *Quem dicunt homines* (XVII, p. 1). Mais le *Panis quem ego dabo* de Lupus dirige le contrepoint, et comme par émulation avec la suavité romaine (XIV, p. 34). Ici encore, ce qui émeut n'a pas échappé à l'exégète : il reprend pour *suscipe deprecationem nostram* le chant de *carnem suam dare*.

Ces remarques particulières sur les messes de Palestrina restent inévitablement incomplètes. Par une étude plus approfondie, il serait possible d'atteindre jusqu'aux raisons de ses goûts et de son métier. Appliquée à toute son œuvre, la même méthode comparative aiderait à dégager nettement ce qui lui appartenait. Les observations qui précèdent

(1) P. Wagner, ouvr. cité, p. 260.

n'ont porté que sur les éléments les plus apparents de la musique. Mais Pierluigi n'a pas seulement reproduit des lignes, il n'a pas seulement attribué à ces figures sonores la même signification que ses devanciers. Les procédés sont aussi les mêmes. Il approcherait de la sécheresse française quand il se hâte d'articuler plusieurs syllabes sur les mêmes notes, si quelques inflexions ne prouvaient que sa récitation était émue et intelligente. La clarté narrative qui amusait les auditeurs de chansons sert ici à mieux distinguer les paroles édifiantes, et cette lecture est vivifiée par la diversité de l'accent et de la mesure. En sa *Missa brevis*, Palestrina observe cette élocution un peu saccadée, non seulement dans le *Credo*, mais aussi dans le *Gloria*, condensé à l'extrême. On peut signaler d'autres exemples de sobriété : le *Qui propter* de la messe *In illo tempore* (XIX, p. 10), plusieurs versets du *Gloria* dans la messe *Ascendo ad patrem* (XXI, p. 38) etc.

Dans les motets, les mots sont fréquemment aussi prononcés rapidement, sur le même ton, ou sur des tons voisins, et sans vocalises. Mais cet appauvrissement n'y est pas admis sans intention. La stupeur contemplative le justifie dans le commencement d'*O admirabile commercium* (I, p. 3). Le début de *Dum complerentur* est égal comme la relation d'un fait (I, p. 111), et la simplicité du discours ordinaire est observée quand Palestrina raconte la vision de Jean : « Tous les anges se tenaient autour du trône » (I, p. 134). Par l'application du même procédé l'appel du martyr à Jésus (*Lapidabant Stephanum*, I, p. 84), la prière de sainte Cécile (*Cantantibus organis*, III, p. 11) gardent le tour naturel de l'oraison. De même, la voix supérieure s'élève à peine pour dire *Ave, Maria*, et sous cette invocation tout humaine transparaît l'invocation liturgique (V, p. 20). Il est inutile de citer d'autres passages où Palestrina préfère la parole au chant : ce désir est avoué quand il interprète, avec la diction martelée des Français, cette proposition du psaume *Ad Dominum* (V, p. 138), *cum loquebar illis*.

Les ressources moins facilement acquises des maîtres flamands sont aussi utilisées par Palestrina, fréquemment et en perfection. Il sait contraindre son imagination à orner le même *tenor* pendant une œuvre entière, non seulement dans un motet, mais dans toute une messe (*Ecce sacerdos; Ave, Maria*). Il accepte l'obligation du *Pes*, comme Busnois et Josquin (1) dans le motet *Tribularer si nescirem* (II, p. 81). Sur les

(1) V. plus haut, pp. 115 et 178.

six degrés où la solmisation séquestre toute la musique, il établit sa messe *Ut re mi fa sol la*, mais il y met une splendeur qui rayonne bien au-delà de la tour scolastique (XII, p. 165). Si de tels jeux sur l'hexachorde émerveillent les doctes, l'effusion de la gamme entière offre au vulgaire un plaisir inaltérable. Ces traits rectilignes dont il est si agréable de prévoir l'aboutissement, Palestrina les multiplie, comme pour captiver jusqu'aux moins attentifs de ses auditeurs (1).

Les calculs de Josquin et des siens ont occupé aussi l'esprit du chantre romain (2). Il pratique les artifices de notation auxquels les bons ouvriers se délectent, et il prépare volontiers des imitations en canon. Il est impossible de rappeler ici tous les cas où il triomphe du contrepoint, par force, par ruse, ou simplement parce que le problème est facile. Il est certes aisé de prolonger les parallèles, quand on a disposé à son gré la ligne qu'il faudra doubler : le dernier *Agnus* de la *Missa brevis* a, pour cela, moins de mérite que de grâce. Dans la *Missa ad fugam* (XI, p. 57), la tâche semblerait allégée aussi puisque les motifs en sont inventés, mais une condition particulière y rend le travail fort ardu. Car le soprano est astreint aux mêmes démarches que l'alto, tandis que le ténor et la basse, avec autant d'assiduité, parcourent le même chemin. Deux voix seulement se poursuivent ainsi dans la messe *Ad coenam agni providi* (X, p. 105), mais on trouve encore une superposition de traits semblables dans l'*Agnus* à 6 parties de la messe *Repleatur os meum* pour laquelle Palestrina s'est inspiré d'un motet de Jachet Berchem (XII, p. 132). En cette composition, du reste, sa patience et son talent paraissent en des canons à l'unisson, à l'octave, et selon tous les intervalles, sans négliger la seconde ni la septième. Un canon à 3 voix est encore proposé dans le *Kyrie* de la messe *Sacerdotes Domini* (XVII, p. 113) avec cette indication, *Trinitas in unitate* (2) de même que dans le motet *Accepit Jesus calicem* avec cette épigraphe *Tres in unum* (III, p. 123) (3).

Par ses emprunts aux maîtres étrangers, Palestrina prouvait aussi, nous l'avons vu, que leurs chants lui semblaient agréables. Mais son

(1) Aux passages déjà signalés, on en ajouterait facilement beaucoup : v. par exemple la messe *O regem cœli* (X, pp. 32, 43, 52, 54), etc...

(2) La même indication se trouve dans le *Pleni*, le *Benedictus* et le 2ᵉ *Agnus* de la messe *Ad fugam*.

(3) Il y a un canon à l'octave et à la quinte dans le second *Agnus* de la *Missa primi toni* (XII, p. 47), etc...

génie d'invention se réveille avec éclat dans les motets où il interprète le « cantique des cantiques ». Il annonce en sa dédicace à Grégoire XIII (1584) qu'il s'y est servi d'un genre quelque peu plus vif que dans ses autres compositions d'église. Ses madrigaux, dont il prétendait rougir alors, mais parce qu'il n'y célébrait que l'amour profane, étaient d'une plastique moins élégante et moins riche. Mais il est vrai aussi que le madrigal autour de lui s'était singulièrement développé et affiné. Cependant, même s'il a été stimulé par l'exemple d'autres musiciens qui nous restent à étudier, il a parlé ici son propre langage. Les conseils de ses précurseurs ne sont d'ailleurs pas rejetés. Le motif charmant qu'il choisit pour *Pulchra es, amica mea* (IV, p. 61) paraît dans *Veni in hortum meum* d'un musicien anonyme (*Motetti del Fiore*, I, 1532) et diffère peu de ce que Richafort a tracé pour *Et ait Jesus* dans la seconde partie de *Quem dicunt homines* (*ibid.*). La suavité rustique des tierces, appliquée si justement à *Fasciculus myrrhae* (p. 20), sied encore dans *Vox dilecti mei* aussi bien que quand Festa y a recours (v. plus haut). Il est évident que le thème de *Dilectus meus mihi* (p. 47) n'est pas une trouvaille, pas plus que celui de *sonet vox tua*, mais tous ces éléments usuels semblent transformés quand Palestrina les emploie. La gamme ascendante pour *Surge et propera* (p. 41), pour *Surge, amica mea* (p. 44) et les cinq premières notes de la série pour *Surgam* (p. 50) sont un vigoureux appel vers la lumière. L'opposition de lignes descendantes et de lignes montantes suffit pour annoncer que l'hiver est passé, que la pluie a cessé, que les fleurs s'épanouissent (pp. 42-43). Il gravit encore le sentier tout uni quand il veut chanter *Donec aspiret dies* (p. 48) et, au moment où il va décrire par une figure contraire la fuite du jour (*et inclinentur umbrae*) : mais alors la modulation, par l'effet d'un si bémol adventice, obscurcit la scène. Une grande paix règne en ces poèmes de l'amour divin que Palestrina récite le plus souvent dans un mouvement égal et direct. Mais, il l'a dit, quelque vivacité n'en est point bannie, par exemple quand il veut représenter les chèvres sauvages et les cerfs de la campagne (p. 37). La passion anime les amples motifs de *Veni, dilecte mi* (p. 81), inspire le gémissement redoublé de *Vulnerasti cor meum* (p. 27), et pénètre les harmonies du fameux *quia amore langueo*, dans *Introduxit me* (p. 36), et dans *Adjuro vos* (p. 53). Enfin, dans cette œuvre en même temps si humaine et si pure, le fastidieux appareil du savoir n'est pas étalé. Le contrepoint ne reprend certaines figures que pour les rendre plus significatives, et Palestrina,

parfois, a pressenti l'efficacité des répétitions mélodiques formées à une seule partie (voyez en particulier *tigna domorum*, p. 23) et non dispersées dans tout le chœur. Il a reconnu le pouvoir du soprano qui s'exerce par la déclamation la plus sobre. Mais il traite aussi le ténor avec une admirable intelligence de l'art dramatique. On a discerné avec beaucoup de finesse le rôle qu'il lui donne dans plusieurs de ces motets amoureux (1). A vrai dire, il le produit presque en soliste au commencement de *Vox dilecti mei* (p. 39).

Auprès de ces motets latins où souffle l'esprit du siècle, les compositions italiennes d'intention religieuse qui furent publiées en 1581, paraissent assez froides. Palestrina les offrit à Jacomo Buoncompagno, le fils de Grégoire XIII. Ce sont, d'après le titre, des *madrigali* à 5 voix. Dans la dédicace, l'auteur les donne pour des *Canzoni spirituali*. Il y traite d'abord huit stances des *Vergini* de Pétrarque, et il s'étudie à les interpréter, ainsi que les pièces qui suivent, avec les ressources de la musique profane. Mais il ne fait qu'appliquer les recettes connues. Pour déclarer que la plainte d'Ève est changée en allégresse, il accélère le mouvement après des accords traînants (XXIX, p. 14). Le mot *tenebroso* (p. 56) l'induit à moduler en mineur. Les flèches volent avec vitesse. Enfin, il n'a pas oublié les douceurs d'Archadelt. Les *Madrigali spirituali* d'un second livre (1594) admettent aussi les comparaisons habituelles, mais renouvelées par de l'audace ou de la puissance. Il ne prétend pas changer de méthode. Il ne renonce pas à sa manière de dessiner, si large et si continue, qu'il semble parfois dédaigner l'émotion. Mais l'application qu'il trouve de ces grands traits impassibles est d'une justesse évidente. Nulle image musicale n'est plus précise que celle où il explique *scala del ciel* (XXIX, p. 107) par une gamme ascendante et renforcée tout d'abord par un accompagnement à la tierce. La même figure vaut tout autant, pour montrer la voie directe du salut (p. 117) et pour exprimer la joie du chrétien qui monte vers Dieu (p. 193). Il prend le symbole de la force, de la pureté, de la grâce divine en ce discours fondamental de la musique : il en juge sans doute l'ordre établi par la raison divine. A peine son enthousiasme en trouble-t-il la suite quand il célèbre la *Regina delle vergini* (p. 182), ou la *Vincitrice* de l'hydre infernale (p. 137). Il en retient l'expansion quand il entonne le cantique suprême, *E tu signor* (p. 190). Mais il en dépasse les limites

(1) Leichtentritt, *Gesch. der Motette*, 1908, pp. 154-157.

quand le soprano, amplifiant l'élan de l'alto, proclame *Tu di fortezza torre, e torre eburna* (p. 147). Et il use de cette formule simple avec subtilité, quand il s'attarde sur le terme pénultième au commencement de *E tua mercè* avant de toucher à l'octave (pp. 169-170).

L'oracle des consolations peut aussi bien perdre toute douceur sans que la matière en soit changée : dès que l'alto acquiesce à la phrase bénigne du soprano, cet assentiment engendre la discorde, et la musique s'imprègne du « fiel le plus amer » (p. 129). En d'autres cas, Palestrina escompte aussi l'effet de la perturbation harmonique, pour évoquer la plainte et le mal (p. 138), et non seulement par de franches dissonances mais ainsi que dans *Se amarissimo fiele* et en des passages déjà signalés, par l'usage de la quarte placée vers la basse (p. 138, 3ᵉ portée, mes. 2, 3 et 4). Il apparaît par là qu'il discerne la puissance des forces incertaines qui détruisent pour un moment l'ordre placide où il se complaît. Tandis que les tirades aisément découpées dans la gamme sont l'aliment de son lyrisme, tandis qu'il marque les mots de l'accent le plus vrai dans ses récitations, c'est en ces phrases tourmentées qu'il nous convainc de sa sensibilité. Il n'est que d'observer comment, en chacune de ses œuvres, il répartit ces divers éléments pour en connaître presque tout ce qu'une analyse peut révéler (1). Il y a cependant bien des pages où ces dispositions de son style n'expliquent pas tout son art. En ses *Lamentationes* par exemple, il rachète la brièveté pénitente à laquelle il s'astreint par le soin qu'il met à changer la sonorité. Trois sopranos et l'alto disent la première leçon, puis les quatre voix ordinaires continuent. L'adjuration à Jérusalem, le vendredi-saint, est chantée à cinq parties. L'oraison de Jérémie pour le samedi-saint n'admet point de voix aiguës : deux altos, dont le fa est la note la plus élevée, sont associés dans le gémissement avec le ténor et la basse. Plainte sombre que les choristes murmurent tout à tour ou qu'ils alourdissent par leur union (XXV, p. 32).

Dans le *Stabat mater* à deux chœurs (VI, p. 96) la poésie de Palestrina se révèle tout entière. Par des suites d'accords dont il a déjà fait l'épreuve et qu'il établit ici fermement, il prélude à sa déploration avec une solennité surnaturelle (2). Les deux chœurs énoncent tour à tour

(1) Bien entendu, l'analyse technique doit s'ajouter à cet examen.

(2) Parmi les devanciers de Palestrina qui ont formé la même suite d'accords, on peut citer Archadelt (*Dulces exuviae*).

ces harmonies qui sont les plus simples et les plus distinctes, et dont la succession trouble pourtant si étrangement. Elles retentiront d'ailleurs en d'autres passages où le texte émeut particulièrement le musicien. D'autre part, procédé qui lui est familier, il marque certaines phrases ou certains fragments de phrases en réunissant toutes les voix pour les proférer. Il appuie ainsi sur *O quam tristis* (p. 97), sur *Sancta mater, istud agas* (p. 102), sur *Fac ut portem* (p. 108), etc...

En quelques messes à deux chœurs, Palestrina développe certains de ses motets de la même espèce (vol. XXII). Il n'en tire que l'essentiel, et s'y distingue surtout par la majesté et par l'heureuse répartition de ses richesses. Quand il utilise en ses messes un assez grand nombre de ses motets, le choix qu'il en fait témoigne aussi de ses préférences pour quelques-unes de ses propres compositions. Ce qu'il reprend dans son propre fonds, il l'avait déjà dessiné d'un trait, sans retours et sans ornements. Les gammes s'y propageaient comme des rayons de lumière. Il en est encore ainsi, par exemple, dans les messes *Dum complerentur* (vol. XVII), *Ascendo ad patrem*, *O rex gloriae*, *Viri Galilaei* (vol. XXI), etc. (1), où le flot régulier des motifs a bien sa source dans les motets de même nom, mais se grossit aisément. L'abondance et la tranquille activité des vocalises directes communiquent le mouvement et la clarté au contrepoint de Palestrina. Ces passages sont quelquefois ingénieusement prolongés par les différentes voix qui en poursuivent l'extension. Palestrina trace ainsi une ligne continue de l'ut de la basse au sol du soprano, dans l'*Hosanna* de la messe *De beata* (XII, p. 158), et il émet un trait ascendant de deux octaves, dans le *Gloria* de la messe *Inviolata* (XI, p. 25) (2). On pourrait dire que le maître de chant y use du chœur comme un instrumentiste de son clavier. Mais il avait joué de l'orgue dans sa jeunesse, et des *Ricercari* lui ont été attribués (XXXII, p. 80). Le thème du premier a de l'analogie avec celui du motet à sainte Cécile, *Cantantibus organis* (III, p. 9). Beaucoup des compositions qu'il écrit dans le même mode, sont fondées sur des motifs analogues, où il atteint la quinte puis la septième de la première note. Tandis que, dans les tons où la tierce est majeure, il se plaît à dérouler, sans rien omettre,

(1) V. les préfaces des vol. XIII à XIX, et XXI à XXIV.

(2) D'autres cas de participation au déroulement d'une série diatonique se remarquent dans le motet *O quantus luctus* (V, p. 72), dans les messes *Aspice, Domine* et *Salvum me fac* (XI, pp. 89 et 100), etc.

la série complète, il semble préférer dans ces gammes obscurcies, les mouvements brusques par lesquels il évite de se déclarer.

Ayant pris soin de faire imprimer une grande partie de ses œuvres, Palestrina avait cherché par ses dédicaces à se gagner des protecteurs. Jules III, Grégoire XIII et son fils Jacomo Buoncompagno, Sixte Quint et Grégoire XIV, avaient accepté l'hommage de sa musique. Plusieurs cardinaux parmi lesquels Hippolyte d'Este et André Bathory, le jeune neveu du roi de Pologne, se virent adresser des messes ou des motets. A deux reprises, il présenta ses compositions à Philippe II, et le duc de Bavière, Guillaume, reçut le 5e livre des messes (1590). Mais ces marques de respect ne furent pas toujours récompensées. Alphonse de Ferrare, bien que le musicien eût servi son frère le cardinal, ne lui donna rien. Le duc Guillaume de Gonzague, si volontiers qu'il accueillît ses envois fréquents, déçut aussi Palestrina quand il s'offrit à le servir en 1583. Mais il réclamait un salaire fort élevé, prétendant se faire transporter de Rome à Mantoue aux dépens du prince, avec tous les siens. Il demandait enfin le logement et les vivres gratuits pendant la durée de sa charge, et non seulement pour lui, mais pour les six personnes qui l'accompagneraient. Le duc considéra que ce serait payer bien cher le privilège de tenir à sa cour un artiste dont il avait cependant éprouvé le dévouement depuis 1568. Il regretta peut-être surtout de ne pouvoir attacher à sa personne un conseiller musical auquel il avait déjà soumis ses essais, car il se mêlait d'écrire, et qui avait eu un jour le bon goût de le juger capable de *dare spirito vivo alle parole*, en un motet façonné avec habileté (1570) (1).

Palestrina n'obtint jamais de diriger la chapelle pontificale. Il subissait avec impatience les effets de cette injustice. Par là, s'augmentaient les inquiétudes auxquelles il s'était voué par un désir de richesse qu'il ne vainquit et ne satisfit jamais. Il n'était cependant pas dépourvu de biens. Par un second mariage (1581), il avait même su joindre aux deniers qu'il tirait de ses terres, de ses maisons et de sa musique, les ressources qu'un pelletier du pape avait léguées à sa veuve, avec sa boutique. Mais il se croyait en droit de crier misère et d'assurer que l'argent lui manquait pour publier ses œuvres. En 1588, il consacra ses lamentations de Jérémie à Sixte Quint par une épître où il com-

(1) Cametti, ouvr. cité, p. 155.

Planche XXVIII. — Venise (Académie). Peinture de Bonifazio di Pitati (fragment). - Cl. Anderson

R.F. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

mence par observer que nuls soucis ne sont plus contraires aux muses que ceux dont la cause est *angustia rei familiaris*. Et cette gêne le prive d'éditer. Il eût été incomparablement plus grave d'être privé de composer. Il se plaint de ne pouvoir répandre ses œuvres, et cependant il ne compromit jamais sa fortune pour les divulguer. Et à quel surcroît de renommée prétendait-il ? En 1583, Leonhard Lechner, et en 1585, Friedrich Lindner avaient offert ses motets à l'admiration des Allemands. Dans la *Musica transalpina* produite en 1588, à Londres, il y a de ses madrigaux. En 1592, à Venise, cette autre capitale de la musique en Italie, Gian Matteo Asola de Vérone lui présenta, en signe de gratitude pour ses exemples, les psaumes à 5 voix que treize musiciens avaient joints aux trois qu'il avait donnés lui-même. Gastoldi, Cavaccio, Croce, Costanzo Porta, etc... sont associés en ce tribut d'admiration. De même que les fleuves, écrivait Asola, sont portés vers la mer, où ils retrouvent leur origine, et s'y reposent comme en l'état de leur perfection, ainsi tous ceux qui professent la musique se dirigent vers toi, comme vers l'océan de cette science. « Toute cette musique a coulé de vos mains », redira Victor Hugo, par intuition, à l'auteur du limpide *Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum* (V, p. 148) (1).

Palestrina mourut le 2 février 1594.

(1) *Les rayons et les ombres* (XXXV : 29 mai 1837).

CHAPITRE IX

ROLAND DE LASSUS

Roland de Lassus est né à Mons, vers 1532 (1). Son nom de famille était assez répandu. Dire les gens de Lassus équivalait à dire les gens de là-haut. En 1486, un pelletier de Paris était ainsi désigné (M.-et-Mos. B 984, fol. 11). Depuis le commencement du siècle jusqu'en 1571, des peintres de Châlons-sur-Marne (Arch. mun., CC 27-34 et 92; AA 1564) étaient connus sous la même appellation. Marguerite de Lassus était la femme d'un drapier parisien en 1534 (Arch. nat., LL 138, fol. 138). A Paris encore, des Lassus se retrouvent parmi des pelletiers et drapiers, de 1540 à 1548 (2). On sait qu'un certain Jean de Lassus, faux monnayeur, fut condamné à Mons en 1551. Quelque 20 ans plus tard, Nicolas de Lassus gravait les coins de pièces et de médailles pour les ducs de Lorraine (M.-et-Mos., B 1157 et 1161).

Enfant de chœur à Saint-Nicolas de Havré en sa ville natale, âgé de huit ans et demi, Roland y vint trop tard sans doute pour connaître encore quelqu'un des vicaires et organistes de l'église, employés en 1501, à la représentation du mystère de la Passion (3). Sa belle voix fut bientôt remarquée. D'audacieux amateurs de chant l'enlevèrent de l'école. En ce temps-là, une telle aventure était assez commune. En 1517, Dominique Dujardin et l'un de ses camarades avaient été dérobés pour François I[er] à la maîtrise de Rouen (4). Les chanoines de Notre-Dame de Paris réclamèrent en 1530, un choriste que l'évêque de Castres avait attiré (Arch. nat., LL 137, p. 357). Quittant Cambrai pour Rome, Jean Conseil n'osa pas cependant prendre avec lui un jeune chanteur que ses confrères du chapitre lui avaient refusé (Bibl. de Cambrai, ms.

(1) Ch. Van den Borren, *Orlande de Lassus*, 1920; p. 1. Pour les détails de la biographie, voir Ad. Sandberger, *Beiträge zur Gesch. der bayerischen Hofkapelle unter O. di Lasso*, 1894-5 et *Gesammelte Aufsätze zur Musikgesch.*, 1921.

(2) Coyecque, *Recueil d'actes*, etc., I, 1905, n° 1668 et II, 1923, n° 5141.

(3) G. Cohen, *Le livre de conduite du régisseur*, etc. 1925, p. 576.

(4) Collette et Bourdon, *Histoire de la maîtrise de Rouen*, 1892, pp. 51-52.

1069, fol. 300 v°; 1531). Deux fois de suite, les « honnêtes parents » de Roland le rendirent à son église. Mais ils n'osèrent pas le disputer à Fernand de Gonzague, général de l'empereur. Peu de temps auparavant, le père de Nicolaus Selneccer (né en 1528; 1530 ?) avait mieux défendu son fils qui, à l'âge de 12 ans, avait émerveillé le roi Ferdinand, par les versets d'orgue où il répondait à la chapelle royale, pendant le *Magnificat* à Nuremberg. Les psallettes des Flandres, en 1542 et en 1543, furent visitées par les agents recruteurs des souverains. Rogier Pathie, qui avait été organiste de Marie de Hongrie, fut envoyé à Gand, Lille et Arras, au printemps de 1542 (Nord, B 2429, fol. 251). En décembre 1543, Charles-Quint chargea son maître de chapelle, Cornille Canis, de choisir des enfants de chœur à Lille (1).

Vers la fin de 1543, Fernand était près de Charles-Quint. Le 10 décembre, il partit de Bruxelles, envoyé par l'empereur vers le roi d'Angleterre. Roland le suivait-il déjà ? Le prince italien aurait spéculé sur sa jolie voix pour mettre Henry VIII en belle humeur. Mais ce fut peut-être seulement après sa brève mission, quand il s'approcha du Hainaut, que le petit Lassus lui fut donné. Charles-Quint était le 10 novembre à Cambrai. Pendant les dernières semaines de l'année, il fut aussi à Mons et à Valenciennes, où le duc Antoine de Lorraine vint le saluer. Le duc avait pris avec lui quatre basses, une haute-contre, et ses hautbois (M.-et-Mos., B 1072). La régente des Pays-Bas, Marie de Hongrie, qui n'aimait rien tant que la chasse et la musique, se trouvait aussi à Valenciennes ainsi que Fernand.

Il est certain que Lassus était près de Fernand pendant l'été de 1544, quand le général assiégeait Saint-Dizier. L'empereur rejoignit son lieutenant devant cette place, le 13 juillet. Le lendemain, le prince d'Orange fut blessé à mort, aux côtés de Fernand qui en éprouva une profonde tristesse. Les musiciens du camp chantèrent sans doute pour lui les prières funèbres, avant que Ligier Richier perpétuât son souvenir, dans une église de Bar, par une figure terrifiante. Le duc Antoine était mort récemment dans cette ville où le corps de René d'Orange fut transporté. Son successeur François fut reçu par l'empereur au camp devant Saint-Dizier. Ce duc estimait spécialement la musique, « ieu de lucq », de harpes et d'épinettes (2). Pendant son séjour à Paris en

(1) E. Hautcœur, *Histoire du chapitre de Saint-Pierre de Lille*, II, 1897, p. 150.
(2) E. du Boullay, *La vie et trespas des deux princes de paix*, 1547.

1532, il avait eu pour organiste Mathieu Milleville (M.-et-Mos., B 1052, fol. 22 v°). En 1544, son maître de chapelle était Mathieu Lasson, qui gouvernait les chantres lorrains depuis 1528 environ (M.-et-Mos., B 1040) (1). Lasson était un ancien enfant de chœur de Cambrai, où le chapitre lui avait accordé en 1517, une bourse pour étudier à Louvain où il resta un peu plus d'un an (Bibl. de Cambrai, ms. 1067, fol. 108, 109 et 158). Attaingnant a publié dès 1534 un motet de Lasson. *Anthoni, pater inclyte*, écrit sans doute en hommage au duc. Dans son *Congratulamini*, le soprano est traité avec ampleur (motif descendant d'une 10^e : *mihi omnes;* ascendant d'une 9^e : *qui diligitis*).

Il serait émouvant d'admettre que Roland pénétra le secret des tristesses musicales lorsqu'il eut à déplorer, avec d'autres choristes, la fin de René. Inquiet de son propre sort, sous la pluie qui changeait en marécage la plaine, où creusaient des pionniers affamés, témoin d'une lutte où s'exaspéraient les passions et les peines, il pouvait apprendre que les sentiments les plus forts sont animés ou apaisés par l'art auquel il était voué. Charles-Quint ne voyageait pas sans ses chantres, tenus de célébrer chaque jour l'office divin. « Ils sont peut-être 40, et forment la plus complète et la plus excellente chapelle de la chrétienté, choisie dans tous les Pays-Bas, où est aujourd'hui la source de la musique », écrivait quelques années plus tard l'ambassadeur de Venise, Marino Cavalli (1551) (2). Pour gagner la faveur d'un souverain capable de juger leur talent, les musiciens ne savaient qu'imaginer. Quand il vint à Cambrai en 1540, J. Courtois lui consacra un motet qui est presque un acte d'adoration, proféré avec enthousiasme. Sous les regards de Charles, ses serviteurs se croyaient mêlés à sa gloire. Dans un recueil que quatre d'entre eux font imprimer en 1548, ils acceptent d'être dits *eximii et praestantissimi*. L'un d'eux cependant, J. Lestainnier, *organista*, est resté assez obscur. Un autre, Nicolas Payen, est d'une correction manifeste, mais bien froide, excepté dans la prière où il pleure la mort de l'impératrice Isabelle (1539). Cornelius Canis, d'abord chantre à Anvers, supporte mieux le poids de l'éloge dont le charge l'éditeur. Il a prouvé qu'il avait un métier sûr, par la vivacité du contrepoint dans ses motets, et par l'élégance d'un canon *ad secundam*, poursuivi dans sa chanson à 4 voix *Ta bonne grâce* (Burney, *A gen. hist. of mu-*

(1) Cf. B 1073 (1543-44) et G 643.

(2) Gachard, *Les monuments de la diplomatie vénitienne* (*Mémoires de l'ac. roy. de Belgique*, 1853, p. 105).

sie, III, 1789, p. 309). Sa messe à six voix, *Salve, celeberrima* est aussi d'une technique très ferme. Le quatrième de ces « compagnons », Thomas Crecquillon, dépasse de beaucoup ses émules. Il est dit maître de la chapelle impériale dans une publication de 1544 (1). Il y a de la diversité, du sentiment, une écriture large et forte en ses œuvres nombreuses, messes, motets et chansons. On croirait volontiers qu'il fut de ces compositeurs privilégiés qui, se passant d'auditeurs et d'interprètes, n'ont souci que de leur propre jugement et savent l'exercer. Nulle prétention dans son habileté, mais, semble-t-il, la recherche de son propre plaisir ou de son émotion. Il y aurait encore beaucoup à emprunter pour des recueils modernes à ce maître si personnel. *Un gay bergier* que les instrumentistes du XVI^{e} siècle ont déjà transcrit, a reparu de nos jours avec quelques pièces de texte français. Mais Crecquillon, musicien d'église, est encore mal connu. Ses lamentations ont été publiées en 1549, avec une dédicace du poète historien Caspar Bruschius. En certains de ses motets, on a signalé de la vigueur dramatique, une singulière unité dans la mélodie et de la sérénité. Son *Verbum caro* est d'un calme souverain et la paix de la contemplation règne en son *Deus virtutum* à cinq voix.

Il n'est point voué, pourtant, à une imperturbable limpidité. L'angoisse trouble le thème de son *Domine, da nobis auxilium* à six voix, et les notes syncopées dont il est formé sont accompagnées de dissonances placées à propos (*in tribulatione*). Il colore aussi l'harmonie sans que la traduction du texte en fournisse tout d'abord la raison, par exemple dans la messe *Las il fauldra*.

Il relève ainsi un procédé d'enchaînement dont la formule n'est plus neuve. L'appareil mécanique n'est pas toujours dissimulé aussi heureusement par lui. Sa prédilection pour les motifs rectilignes parfois dentelés de tierces est loin de racheter la fastidieuse symétrie de ses périodes. Mais les meilleurs de ses contemporains se complaisaient en cette morne rigueur. Leur excuse est que la régularité du mouvement continu finit par suggérer l'idée d'une force invisible que l'intelligence gouverne. Il en est ainsi dans le *Kyrie*, et dans le *Laudamus* de la messe *Se dire je l'osoie*, faite sur une chanson de Benedictus (Appenzeller). Par cette simplification des données, le contrepoint prend un tour austère, mais il reste fluide. Sous les traits parallèles qu'il dessine, Crecquillon évoque

(1) *Le tiers livre de chansons à 4 p.* Ce recueil ne comprend que de ses œuvres.

des harmonies persistantes. Il lance quelquefois aussi des gammes isolées, à la dévalée du ton de fa pour le soprano dans la messe *Se dire je l'osoie* et par une ascension graduelle vers la douzième pour la basse (dernier *Kyrie*). Il y a aussi de ces tirades dans *Dum aurora finem daret*, et dans une lumineuse messe à 6 voix, que l'on peut bien dire écrite en ut majeur (Bibl. de Munich, ms. 18). Le dernier *Agnus* s'y termine à huit voix, en vocalises pures, avec des accords alternés comme dans une sonnerie de cloches.

Dans la même messe, la supplication de *Suscipe deprecationem nostram*, éclate comme un cri : tentative de déclamation qui se remarque encore en d'autres cas (1).

Tandis que le *Da pacem* liturgique paraît en *Congregati sunt inimici mei* à six voix, les mélodies qui l'accompagnent ont un caractère menaçant, et les mots *et gloriantur* retentissent comme l'appel d'un guerrier, mais le triomphe du juste est annoncé par des gammes assurées. A la répétition obstinée par le *vagans* de l'intonation rituelle *Te Deum laudamus*, dans un motet à cinq voix, les autres chanteurs opposent en le multipliant le suave motif *dulcem et amabilem* et prononcent dans un murmure grave *humilietur omnis facies*. Le thème de *Christus factus est pro nobis obediens* est dur et trouble. Mais, au commencement de *Gabriel Angelus*, les lignes ont la souplesse, le balancement et l'élégance qui conviennent au sujet.

Crecquillon qui sait entretenir le mouvement dans le contrepoint le plus dense ne méprise pas, au besoin, le découpage menu de l'anecdote et l'enjouement de la chansonnette.

Aussi bien connu en Espagne que dans les Flandres, admiré en Allemagne, en France et en Italie, Nicolas Gombert enseignait alors par des exemples insignes dans toutes les régions où la musique était pratiquée. En publiant ses motets en 1540, Scotto le donne pour originaire de Bruges. Dans sa *Practica musica* de 1556, Hermann Finck le dit élève de Josquin des Prez. Il a, du reste, écrit un chant funèbre à la mémoire du grand musicien. Comme il est vraisemblable que cette œuvre fut composée peu de temps après la mort de Josquin (1521), on peut la considérer comme l'une des plus anciennes de Gombert. Elle est à six voix (*Musae Jovis*); le *tenor* liturgique *Circumdederunt me gemitus mortis* y est

(1) Par exemple dans *Dum aurora*, sur *Eia, milites Christi* (Maldeghem, coll. citée, XII, p. 25).

accompagné d'un contrepoint souple et imagé, plainte multiple qui se mêle parfois au murmure d'accords graves (la basse y descend jusqu'au mi et au ré (1). En 1529, Pierre Attaingnant publia la chanson *Alleluia me fault chanter*.

Cet éditeur a imprimé la même année le motet à quatre voix *Angelus Domini ad pastores ait*, dont la facture est fort simple. En opposant le duo des voix élevées à celui des voix graves, Gombert y annonce les dialogues des pièces à double chœur. A la fin de la seconde partie, la conclusion de la première est reprise. Gombert était alors assez estimé pour qu'il lui fût ordonné de célébrer des événements politiques. Il a écrit une messe pour le couronnement de Charles Quint, et laissé un motet à 6 voix où il chante la rencontre du pape et de l'empereur à Bologne en 1533 (2).

En 1534, il était chanoine de Tournay et dirigeait les enfants de la chapelle domestique de l'empereur. C'est à ce titre qu'il fut envoyé en Espagne en l'automne de 1537, à la tête d'une troupe de musiciens, pour les dépens desquels il reçut autant d'argent que s'ils étaient vingt, mais ils étaient plus nombreux, puisque deux enfants n'y comptaient que pour un chantre (Nord, B 2398, fol. 454). En 1539, Peter Schœffer imprima plusieurs de ses motets à cinq voix dans un recueil dont Hermann Mathias Verrecorensis, maître de chœur au dôme de Milan, lui avait communiqué les éléments. Vers le même temps, Girolamo Scotto de Venise répandait ses compositions latines, en observant qu'elles pouvaient être jouées *lyris majoribus ac tibiis imparibus*. C'est avec une remarque analogue que Tylman Susato d'Anvers offrit peu après des livres de chansons où se trouvent plusieurs pièces de Gombert.

Avant 1544, les caractères de son art si plein d'invention, étaient déjà fixés. Homme d'église, il a souvent manifesté son respect diligent pour le plain chant : voyez son *Pater noster* dont le discours est austère et l'harmonie poignante, et le sobre *Inviolata* (3). Cependant, habitué à n'employer que des voix excellentes, il ne se prive pas, quand il traite les mélodies grégoriennes, de cette liberté dans l'ornementation que l'habileté des choristes lui permet. Certes, ses devanciers ont déjà exigé que leurs auxiliaires fussent capables de vocaliser avec ampleur et avec

(1) Publ. dans la 1re livr. des *Werken van Josquin de Prés* (Ed. A. Smijers).

(2) Édité par Scotto dans un recueil de motets à six voix en 1549, fol. 20.

(3) Comparez avec ces pièces l'*Haec dies*, l'*Ave regina* à 5 voix et le *Salve regina* à 4 (1541).

rapidité. Mais il mêle tant de grâce à ce travail, qu'il en renouvelle presque tout l'exercice. Il n'a pas condamné les formules convenues. Les gammes s'écoulent dans son contrepoint comme dans celui de Crecquillon, de Benedictus Appenzeller ou de Gheerkin de Hondt. Volontiers aussi, il les double à la tierce ou à la dixième, par exemple dans son tendre *Ave, regina cœlorum* à quatre voix, ou dans le *Benedictus* de sa messe *Je suis deshéritée.*

Mais placées dans l'*Ave Maria* pour cinq voix, ces lignes dont le développement semblerait autre part trop égal, fournissent la broderie la plus transparente et le commentaire le plus apaisant à l'intonation grégorienne émise par le ténor.

C'est d'ailleurs dans ce que l'on pourrait appeler ses variations sur la gamme, qu'il révèle le plus distinctement les procédés par lesquels il enrichit sa figuration mélodique sans offenser la tonalité. Il ne cesse pas de confesser qu'il est soumis à la règle du mode, puisqu'il présente si fréquemment la série des notes par où il apparaît (1). Mais il y a de la subtilité dans ses déclarations. Il brouille l'ordre des termes, use de la dentelure, de la ligne brisée, égare pour un instant par quelque omission, ne livre ses propos que par fragments, avant de tout dire et de badiner sur son aveu.

De petits groupes de notes se remarquent aussi dans le *Kyrie*, dans le *Benedictus* de la messe déjà mentionnée, et dans *Se dire je l'osoye*. En cette chanson, le premier motif est retracé deux fois, mais suivi à chaque reprise d'arabesques nouvelles. Un remaniement de *Puisqu'ainsi est* montre que Gombert se plaît à gonfler ses phrases au moyen d'interpolations. Mais les fleurs de ce style linéaire ne l'alourdissent point. Bien plus, cette parure qui gênerait un architecte trop épris de symétrie, facilite la tâche quand il faut associer des motifs déterminés à l'avance. S'il ne leur avait prêté un peu de sa fantaisie « maître Nicole » aurait échoué dans sa tentative de réunir en une seule prière plusieurs antiennes à la Vierge. Prenant licence d'y ajouter, mais avec une prudente délicatesse, il arrive à confondre ces invocations disparates de ton en une seule oraison, et pieuse (2). Le *Salve* au soprano, l'*Inviolata* au

(1) Il y trouve des images de force, de grandeur et de sécurité : une gamme descendante porte les mots *quoniam ipse est Dominus* (ténor d'*Audi filia* à 5 voix); une gamme ascendante est au commencement d'*Ad te levavi oculos meos;* dans les motets à 4 parties, la gloire de Jean-Baptiste, la puissance du Seigneur, du roi des anges, sont représentées par la série entière ou presque entière des notes.

(2) Cf. Jos. Schmidt-Görg, *Nicolas Gombert*, 1938, p. 23 du suppl. musical.

Planche XXIX. — Louvre. - Paolo Véronèse (*Noces de Cana* ; fragment). - Cl. Alinari

R.F.

rapidité. Mais il mêle tant de grâce à ce travail, qu'il en renouvelle presque tout l'exercice. Il n'a pas condamné les formules convenues. Les gammes s'écoulent dans son contrepoint comme dans celui de Crecquillon, de Benedictus Appenzeller ou de Gheerkin de Hondt. Volontiers aussi, il les double à la tierce ou à la dixième, par exemple dans son tendre *Ave, regina cœlorum* à quatre voix, ou dans le *Benedictus* de sa messe *Je suis deshéritée.*

Mais placées dans l'*Ave Maria* pour cinq voix, ces lignes dont le développement semblerait autre part trop égal, fournissent la broderie la plus transparente et le commentaire le plus apaisant à l'intonation grégorienne émise par le ténor.

C'est d'ailleurs dans ce que l'on pourrait appeler ses variations sur la gamme, qu'il révèle le plus distinctement les procédés par lesquels il enrichit sa figuration mélodique sans offenser la tonalité. Il ne cesse pas de confesser qu'il est soumis à la règle du mode, puisqu'il présente si fréquemment la série des notes par où il apparaît (1). Mais il y a de la subtilité dans ses déclarations. Il brouille l'ordre des termes, use de la dentelure, de la ligne brisée, égare pour un instant par quelque omission, ne livre ses propos que par fragments, avant de tout dire et de badiner sur son aveu.

De petits groupes de notes se remarquent aussi dans le *Kyrie*, dans le *Benedictus* de la messe déjà mentionnée, et dans *Se dire je l'osoye.* En cette chanson, le premier motif est retracé deux fois, mais suivi à chaque reprise d'arabesques nouvelles. Un remaniement de *Puisqu'ainsi est* montre que Gombert se plaît à gonfler ses phrases au moyen d'interpolations. Mais les fleurs de ce style linéaire ne l'alourdissent point. Bien plus, cette parure qui gênerait un architecte trop épris de symétrie, facilite la tâche quand il faut associer des motifs déterminés à l'avance. S'il ne leur avait prêté un peu de sa fantaisie « maître Nicole » aurait échoué dans sa tentative de réunir en une seule prière plusieurs antiennes à la Vierge. Prenant licence d'y ajouter, mais avec une prudente délicatesse, il arrive à confondre ces invocations disparates de ton en une seule oraison, et pieuse (2). Le *Salve* au soprano, l'*Inviolata* au

(1) Il y trouve des images de force, de grandeur et de sécurité : une gamme descendante porte les mots *quoniam ipse est Dominus* (ténor d'*Audi filia* à 5 voix); une gamme ascendante est au commencement d'*Ad te levavi oculos meos;* dans les motets à 4 parties, la gloire de Jean-Baptiste, la puissance du Seigneur, du roi des anges, sont représentées par la série entière ou presque entière des notes.

(2) Cf. Jos. Schmidt-Görg, *Nicolas Gombert*, 1938, p. 23 du suppl. musical.

Planche XXIX. — Louvre. - Paolo Véronèse (*Noces de Cana ;* fragment). - Cl. Alinari

RF

ténor, l'*Alma redemptoris mater* à la basse, y résonnent simultanément, pendant que l'alto prélude à l'*Ave regina cœlorum* avant de l'énoncer distinctement. L'émulation mystique unit ces quatre serviteurs de Marie, échauffe leur supplication multiple, et le guide qui les surveille n'a besoin que de presser l'un, de ralentir l'autre, ou même de le laisser divaguer un peu, pour que leurs mélodies soient en accord, comme leurs intentions. Et le miracle est que ces litanies superposées deviennent le plus simple des cantiques, et le plus charmant. Peu de compositeurs auraient trouvé par inspiration ce qui est obtenu ici par industrie.

Un musicien ne choisirait pas et ne grouperait pas les motifs avec autant de bonheur, s'il n'avait le don, lui-même, d'en créer. En certains cas où il demande l'impulsion au plain-chant, nous avons déjà observé que Gombert étend avec grâce les données que l'usage lui fournit. Mais, avec ou sans cette aide, il produit ou il achève quantité de beaux thèmes, parmi lesquels se distinguent ceux des motets à cinq voix *Specie tua*, *Vias tuas*, *Audi, filia*, *Adonai, Adonai*, *Domine, Jesu Christe*, *O flos campi*, *Anima nostra sicut passer erepta est*, d'*O gloriosa genitrix* à 4, et d'*Ego sum qui sum* à 6 voix, où la fermeté de l'accent et la solidité de l'harmonie sont si parfaitement appropriées aux paroles.

Le même art de la plastique et de l'expression vivifie aussi ses chansons, par exemple *Secourez moy, madame, par amour*, *Forche sera*, *Souffrir me convient*, *Ayme qui vouldra*. On a déjà observé que le début de son *Chant des oiseaux* est d'abord tout semblable à celui que Janequin écrit pour la même chanson *Réveillez-vous, cœurs endormis*. Mais il aurait fallu, par une citation plus longue, montrer jusqu'où le maître de Bruges se laissait emporter, dans l'expansion du premier motif (1). Il sait aussi, par des répétitions heureusement ordonnées et rythmées, imaginer une série de tirades sur les deux notes convenues du coucou. Par l'élaboration, il arrive à donner de l'intérêt même au monotone épanchement des gammes, par exemple dans *Votre beauté plaisante*, que Hans Ott publia en 1544 (voyez le passage *Pensant à vous*).

Quel que soit du reste le genre qu'il traite, et bien que la vigueur et la clarté soient les qualités dominantes de son style, Gombert interprète les paroles avec beaucoup de justesse. Il n'abuse pas de ces répétitions de notes par lesquelles ses contemporains se résignent à être sèchement intelligibles, sans risquer un commentaire. Quand il semble ainsi parler,

(1) Michel Brenet, *Musique et musiciens de la vieille France*, 1911, p. 177.

plutôt que chanter, c'est bien souvent à dessein, car il a éprouvé la vertu de la simple déclamation qui soustrait les mots essentiels à l'agréable confusion des vocalises. Il insiste de cette manière sur *accipe fortitudinem* dans le motet à cinq voix *Surge, Petre*, dont la seconde partie traduit par les accords les plus fermes *Angelus Domini astitit*. Par l'artifice de la progression, il augmente la force de ces fragments de récitation, par exemple dans *Venite ad me omnes* à cinq voix (*jugum enim*), et dans *Oculi omnium* à six voix (*in resurrectione*). Près de ses contemporains, il passe pour un créateur. Hermann Finck le considère comme tel; il assure qu'il a montré le chemin pour ce qui est de chercher les imitations (*fugas*). Bien différent de ses devanciers, dit-il encore, il évite d'appauvrir la composition en abusant des pauses, et son œuvre est pleine « de concordances et de fugues » (*Practica musica*, 1556, A^2). En 1544, le talent de Gombert devait être déjà goûté de Fernand. Le 3 juin 1547, le compositeur envoya un motet au prince, sachant que son « noble esprit se délecte en la musique » (1).

Sans doute, Roland reçut les premières impressions, les premiers exemples, et devina d'abord les secrets de la doctrine quand il écoutait, lisait et pratiquait les motets et les messes de ces auteurs fameux. Sa jeunesse aventureuse l'enrichit aussi d'expériences moins nobles que lui offrirent le peuple et l'armée, et il sut les utiliser. Le fifre et le tambour des marches et des assauts lui devinrent familiers. Il put aussi entendre les deux tambours et le *pifaro* qui jouèrent *La derrota de Mariñan* aux obsèques d'Alonzo de Caravajal, mort devant Saint-Dizier (2). Parmi les trompettes qui suivaient les généraux, il y avait de vrais musiciens. Brantôme rencontra en Italie un ancien trompette du connétable de Bourbon, qui sonnait « des mieux » (3). Le trompette de Fernand, Bernardino de Vérone, n'était probablement pas un simple donneur de signaux; on l'employait pour des missions de confiance, et il en profitait pour fournir des renseignements à l'ambassadeur de Venise (4).

Un des passe-temps les plus innocents des soldats était de chanter.

(1) *Acta musicologica*, III, 1931, p. 52.

(2) *Calendar of Letters, Despatches, and State Papers* (Angleterre et Espagne), VII, éd. par Pascual de Gayangos, p. 270 (1899). Vraisemblablement, c'était une adaptation grossière de la *Bataille* de Janequin.

(3) *Œuvres*, éd. Lalanne, I, 1864, p. 277.

(4) Rozet et Lembey, *L'invasion de la France et le siège de Saint-Dizier*, 1910, p. 141 et *passim*.

Cela, pourtant, pouvait conduire à des querelles. En 1516, une lettre de rémission nous rapporte qu'un homme du guet à Hesdin blessa son compagnon qui l'avait « *piqué* » par des ballades de caractère politique (Nord, B 1727). En 1527, un vagabond français qui disait la « chanchonnette », fut tué à Gaëte, qu'occupait l'armée du vice-roi de Naples (Nord, B 1742). Tout en cheminant, les Espagnols célébraient le connétable de Bourbon, leur chef. Les routiers du prince d'Orange chantaient aussi leur maître (1). Dans la deuxième partie des chansons allemandes qu'il a publiées, Georg Forster a donné la mélodie fort simple à laquelle les mercenaires de son pays avaient adapté des paroles en leur langue maternelle, et des mots italiens presque méconnaissables (1540, n° 20). Ils s'y plaignaient de manquer de pain et de vin. Les assiégeants de Saint-Dizier souffraient aussi de la disette (2). Peu de temps auparavant, Forster avait subi les mêmes privations, faisant campagne en Gueldre, Brabant, et devant Landrecies. Mais, ainsi que ses amis, Jobst von Brant, bon musicien et Sebastian Vogelsperger, soldat de fortune, il avait pu oublier les misères quotidiennes *mit einem alten Liedlein* (3). Quelques chanteurs allemands de Forster servaient peut-être encore devant Saint-Dizier, sous Guillaume de Furstenberg. Le frère de cet homme de guerre, Frédéric, avait été élevé à la cour de Philippe le Beau. Né en 1496, il savait déjà, en sa dixième année, chanter, danser, *auf dem Clavacordy spielen* (4). Nous ne savons si Guillaume avait été aussi formé à la musique : ses soldats, du moins, devaient user de la permission que Charles-Quint avait accordée à ses lansquenets luthériens, de chanter leurs psaumes en leur langue (5).

Le page de Fernand avait été ainsi soumis à la discipline de la vie, conseillère féconde et diverse. Pour le chant, il avait été déjà exercé d'après les méthodes observées alors dans les écoles ecclésiastiques, afin d'obtenir des sons purs, une sonorité égale et de l'élégance, c'est-à-dire la faculté d'« assaisonner » le texte musical par des ornements appliqués à propos, avec un respect suffisant de l'original. A Cambrai, il

(1) Brantôme, éd. citée, p. 257 et p. 268.

(2) Paillard et Hérelle, *L'invasion allemande en 1544*, 1884, pp. 226-227 ; voir aussi les *Lettere familiari*, du poète Annibal Caro qui, le 20 août, déplore de ne trouver ni vin, ni melons (1, 1749, p. 214).

(3) Dédicace de la troisième partie de son recueil (1549). Voir l'éd. des paroles (Elizabeth Marriage, 1903, p. 112).

(4) S. Riezler, *Gesch. des fürstlichen Hauses Fürstenberg..*, 1883, p. 478.

(5) Brantôme, éd. citée, p. 167.

fut recommandé à J. Leleu, le 27 mars 1536, qu'il enseignât à ses élèves à moduler *submissa voce*, « en fausset » (Cambrai, ms. 1070, fol. 182 v°). Le maître des enfants qui servaient Charles-Quint, Jean Taisnier, originaire du Hainaut comme Lassus, laisse bien entendre qu'il enseignait d'abord à former des sons agréables et à les émettre avec agilité. Il choisit pour l'archevêque de Palerme, Jérôme Prince et Jacques de Sableau, à cause de la douceur de leur organe. Quelques années plus tard (1552), il loue le jeune Fabius Gazella qui exhale ses vocalises avec tant de souplesse, qu'il n'y a presque aucun instrument qui puisse l'égaler (1). Par les compositions de Lassus, il est évident que cet art linéaire lui avait été inculqué. Les longues tirades y sont fréquentes, et il a publié dans ses *Cantiones... ad duas voces* de 1577 (*Sämmtl. Werke*, I, pp. 1-20) (2), de véritables études sans paroles. Dans les passages rapides, il emploie jusqu'à des notes équivalentes à nos doubles croches (*Non des mulieri potestatem;* XV, p. 139). Taisnier admirait aussi parmi les musiciens adultes de l'empereur, le batave Ysbrand Bus, qui « fredonnait » sans doute avec une grande souplesse, car il « valait un rossignol ». Pendant près de 36 ans, Bus fut en renom, au milieu de ses collègues au nombre de près de 60, et qui étaient excellents. Mais il était rare qu'il ne fût pas ivre. Surexcité par le vin, il devenait redoutable. Un jour, dans une querelle, il mordit son adversaire à l'oreille, et avala le fragment de chair qu'il avait détaché. Intempérants, sans instruction, ces gens ne se recommandaient que par leur talent. Serait-ce pour les avoir fréquentés qu'un ancien choriste de Taisnier, Charles de Ghevara, devint si brutal que, soldat de Philippe II, il tua l'un de ses camarades ? Il était le fils d'un joueur de luth du Brabant qui appartenait à la maison de Charles-Quint, et il fut pendu pour son crime en 1556 (3).

Il est douteux que, pendant son passage sur les terres de François Ier, Roland de Lassus ait beaucoup ajouté à ce qu'il connaissait déjà des chansons françaises. Cette *Bataille* de Janequin, mesurée au pas des soldats espagnols, chaque apprenti chanteur des Flandres ou du Hainaut la savait fredonner depuis des années. Elle était dans le répertoire des amateurs, par exemple du marchand brugeois déjà cité (1542). Beaucoup d'autres pièces, sorties de Paris, s'étaient répandues hors du

(1) *Opus mathematicum*, 1562, pp. 424, 432, 406; *ibid.*, p. 428.

(2) C'est à cette éd. que se rapportent les indications numériques données dans la suite de cette étude.

(3) Ouvrage cité, page 395.

royaume. Parmi les chansons françaises sur lesquelles Roland a composé, il en est un certain nombre qui avaient été déjà utilisées dans les recueils d'Attaingnant, de 1529 à 1542. Il n'est pas invraisemblable qu'il les ait gardées en sa mémoire depuis son enfance, et qu'il ait eu à les répéter pour divertir les visiteurs de Fernand, en particulier Antoine Perrenot, évêque d'Arras. Ce conseiller de Charles-Quint avait un goût très vif pour les arts. C'est à lui que Lassus devait adresser en 1556 son premier recueil de motets à 5 et à 6 voix, en rappelant que ses chants avaient été agréables aux *gravissime orecchie* du prélat. La dédicace d'un recueil analogue de Pierre de Manchicourt, témoigne aussi de la bienveillance de Granvelle (Perrenot) pour les musiciens (1553). On a quelques raisons de supposer que le jeune serviteur de Gonzague l'éprouva dès ce temps-là, et pendant la campagne, et au moment de la paix qui fut négociée par le prince et l'évêque. Après son succès, Fernand traversa de nouveau Cambrai, et assista aux fêtes célébrées à Bruxelles. Annibal Caro qui s'y trouvait, fut émerveillé du concert des cloches. Dans une lettre du 29 octobre 1544, il assure que, en ce pays, les *campane suonano fino alla bella Franceschina* (1).

Enfin, pendant son voyage vers la Sicile, dont il était vice-roi, le général de Charles-Quint passa par Fontainebleau, où François I^er^ le retint pendant quelques jours et le traita magnifiquement. Roland de Lassus put alors prendre quelque idée de ce que valait la chapelle royale, et ajouter à ce qu'il connaissait déjà des principaux musiciens de Paris. Les plus renommés d'entre eux étaient Claudin de Sermisy, qui servait le roi, et Pierre Certon, maître des enfants à la Sainte-Chapelle. A Notre-Dame, l'enseignement du chant était donné par Mathieu Sohier. Ces compositeurs sont les représentants les plus remarquables de ce qu'il est permis d'appeler l'école parisienne. Sur Claudin et sur Certon, les historiens ont fourni assez de renseignements pour qu'ils apparaissent bien différents l'un de l'autre, quoique appartenant au même groupe. Si l'on en croyait Ronsard (1560), ils seraient tous les deux les disciples de Josquin. Mais le premier aurait alors pris pour exemples les pièces les plus riches de sens et de travail, tandis que le second n'aurait spéculé que sur sa facilité, pour essayer d'atteindre à la grâce de son précepteur. En 1508, Claude de Sermisy, dont l'origine est in-

(1) *Opere*, tome I, 1757, p. 86. C'est sans doute à la luthiste vénitienne Franceschina Bellamano qu'il fait allusion.

connue, était clerc en la Sainte-Chapelle. Passé au service du roi, il devint le chef de ses chantres. En 1529, Attaingnant fit paraître plusieurs de ses œuvres religieuses, où il lui arrive de traiter le *contratenor* à l'ancienne manière, avec une étendue excessive (*Domine, quis habitabit*), et où il introduit des séries d'accords martelés, dont le poids ne tombe pas toujours sur une syllabe accentuée. Bien que la correction lui manque en cette matière, il tente cependant de déclamer les paroles d'une manière émouvante. Il a des répétitions heureuses, et se sert même de la gradation dans un *Nisi Dominus* d'après lequel Philippe Lapperdey écrivit toute une messe avant 1542. Il s'est appliqué à interpréter avec justesse les textes les plus tristes de la liturgie. En 1534, Attaingnant imprima de lui une Passion selon saint Matthieu, pour quatre voix d'hommes. Les lamentations de Jérémie l'inspirèrent aussi, et sa traduction fut sévère, sans qu'il y renonçât tout à fait à la rhétorique. Cette œuvre parut en Allemagne (1549), ainsi que plusieurs psaumes, graves et vigoureux, que Montanus et Neuber de Nuremberg insérèrent dans leurs recueils (1553-1554). La renommée de Claudin s'était en effet étendue hors de France et bientôt, avant 1532, son motet à quatre voix, *Aspice, Domine*, fut imprimé à Rome. En 1539, Salblinger présenta aux Allemands son canon à quatre voix *Sancta Maria*. Trois de ses *Cantiones* furent éditées en 1545 par le même libraire. A Venise, Gardane avait placé deux de ses chansons dans les *Canzoni francese* en duo qu'il publia en 1539. Comme elles sont *buone da cantare et sonare*, ainsi que l'annonce l'éditeur de toutes celles qu'il réunit dans ces deux petits cahiers, la musique y est moins étroitement associée aux paroles que dans les autres compositions profanes de Claudin. Certaines réponses pourtant, et surtout l'usage fréquent des notes répétées, trahissent que l'auteur s'attache à exposer clairement le texte. Mais c'est le tour alerte du contrepoint qui donne à ces essais (particulièrement à *Ayez pitié*) quelque valeur. Les pièces françaises à quatre voix qu'Attaingnant offrit depuis 1529 sous le même nom, sont bien souvent, au contraire, d'une singulière densité harmonique. Il est aisé d'en juger par *En entrant en un jardin*, *Tant que vivray*, *Jouissance vous donnerai*, *Maugré moy vis*, *Un jour Robin*, *Un grand plaisir*, etc. Mais Claudin brode quelquefois avec goût sur une solide étoffe (par exemple en *Je suis joyeulx*). Il se plaît même à lancer successivement les fils semblables qu'il veut relier (*Là, là, maistre Pierre*). Dans *Ton feu s'estaint*, il en revient aux procédés où il excelle, et traite le *supe-*

rius à l'imitation rigoureuse de la basse. Il contraint de même à se redire les deux voix graves de *Puisqu'elle a mis.*

Il emploie d'ailleurs si naturellement les formules symétriques du contrepoint, qu'il peut les mêler à ses compositions les plus simples. Elles se présentent tout d'abord à son imagination quand il veut chanter « je vous donne la chasse » (*Amours, partez*) ou quand il songe à quelque chose d'agréable (« le piot luy sembloit sy bon », dans *Un jour Robin*), à celle qu'il sert (*J'ayme le cueur de ma mye*), à un état heureux (*Le content est riche en ce monde*). Mais il est assez discret pour modérer jusqu'aux aveux de science qui lui échappent. De même, il évite de trop marquer les traits significatifs ou descriptifs. Il craint sans doute de gagner, par un excès d'entrain, la réputation de bouffon : la vie de cour l'incline à la prudence. Quelle que soit cette réserve dans les détails, il ne manque pas au besoin d'animation. Dans *Hau, hau le boys*, il a même de l'éclat, mais son mérite principal en ses chansons est d'avoir distingué entre les teintes douces, d'avoir deviné le prix de la finesse et le charme de l'effacement. Sa plainte d'amour, et son dédaigneux renoncement à toute joie contrastent délicieusement, dans la grisaille d'*Au joli bois*, et il lui suffit de la plus tranquille des progressions pour exprimer, à la fin de *Vous perdez temps*, la tendresse fidèle et profonde que nul méchant propos ne peut diminuer.

De même que la répétition calculée des mélodies aide à l'expansion de son lyrisme, de même il prend dans le chant liturgique le soutien de sa piété. Il en respecte attentivement la figure, n'ose orner le *Veni sancte spiritus* qu'après l'avoir exactement énoncé, emprunte au *Da pacem* qu'il élabore en trio, ne se lasse pas de revenir à la psalmodie de l'*In exitu* (*Nos qui vivimus* à quatre voix), et cite textuellement, à la fin du *Domine, Deus omnipotens*, le *Per omnia saecula* que le célébrant profère à la messe. En beaucoup d'autres thèmes, sans reproduire la cantilène catholique, il démontre combien il en est nourri, soit qu'il en retrouve le mouvement onduleux, l'aimable uniformité ou la vigueur (*Et nunc intelligite, reges; audite, reges*).

En ses messes, apparaît la somme de ses efforts divers. Sa messe *Tota pulchra es* (Attaingnant, 1534) est destinée à quatre voix d'hommes, et le *Benedictus* y est chanté en canon par la basse et le ténor. La messe *Ad placitum* est aussi *ad voces pares* (même éd.). Dans une messe à quatre voix inégales publiée antérieurement (1532), il avait développé le motet de Richafort *Philomena praevia*. Il traite aussi en un style rapide,

avec des passages quasi récités la messe *Domini est terra.* C'est à lui-même qu'il emprunte pour la paraphrase du solennel *Quare fremuerunt gentes.*

La messe *Ab initio* est fort lumineuse; les accords de *Qui tollis* n'en semblent que plus émouvants. Dans une autre messe, Claudin a pris pour sujet *O passi sparsi*, ce qui témoigne de son intérêt pour la musique de l'Italie. Il a d'ailleurs écrit une chanson sur un texte italien (*Altro non è il mio amor*), et les vers de son *Allez, souspirs enflammez au froit cueur*, sont inspirés par *Ite caldi sospiri, al freddo core* de Pétrarque, sonnet commenté aussi par les auteurs de *frottole* (1).

Le maître des enfants à la Sainte-Chapelle, Pierre Certon, était sans doute né à Melun ou aux environs de cette ville. Un clerc de matines reçu à Notre-Dame, le 29 octobre 1529, portait ce nom. Il fut noté d'indiscipline et aurait été puni de prison si sa jeunesse ne lui avait valu quelque indulgence (Arch. nat., LL 137, pp. 141, 312 et 339). C'est vraisemblablement le compositeur. En 1532, il était clerc à la Sainte-Chapelle. Maître avant 1542, il y garda cet office jusqu'à sa mort (2). Son œuvre est abondante. Il a servi l'église et le monde avec la même facilité, sans trop se préoccuper de changer de style, selon qu'il devait amuser ou édifier. A moins que, dans ses messes, il n'ait voulu consacrer à Dieu ce qu'il semble avoir le plus aimé, c'est-à-dire la gaieté. Une telle candeur excuserait sa nonchalance dans l'invention, aussi bien que sa monotonie d'enjouement. Il est aussi alerte à glorifier Dieu, ou à réciter les articles de foi, qu'à raconter quelque historiette comique ou scandaleuse. Ce chantre venu de la Brie garde à l'église le ton du fabliau, sans se croire coupable d'irrévérence. Il serait aventureux d'insinuer qu'il manquait volontairement de gravité, avec le dessein de ridiculiser la liturgie romaine. A la vérité, il a fourni des mélodies pour des psaumes en français dont il ne subsiste que la version pour chant et luth de Guillaume Morlaye. Mais ce n'était pas encore un signe d'hérésie que de moduler d'après David en langue vulgaire. Seulement, il était périlleux de critiquer l'ordre établi. L'audace de Simon Fouhet, chantre du roi, fut punie par une mort atroce (1535) (3). Certon, comme beaucoup de ses compatriotes, en reste

(1) Les Français n'ont pas ignoré les *frottole*. Marguerite d'Angoulême a cité *Che fara la* (composé par Michael Pesenti), dans la 19e nouvelle de son *Heptameron.*

(2) Michel Brenet, *Les musiciens de la Sainte-Chapelle*, 1910, p. 333.

(3) O. Douen, *Cl. Marot et le psautier huguenot*, I, 1878. Cf. *Le journal d'un bourgeois de Paris*, éd. Bourrilly, 1910, p. 382.

Planche XXX. — Florence (Musée des Offices). Peinture de Jacopo Bassano. - Cl. Alinari

R.F.

à des peccadilles contre la bienséance, contre la juste accentuation latine, contre la musique même : et ces défauts le rendirent peut-être plus accessible au commun des auditeurs que le vigoureux Claudin. Il attire d'ailleurs son public par le sujet même de ses messes. *Dulcis amica Dei* qu'il amplifie, était une sorte de cantique latin à Marie-Madeleine, à la confection duquel le roi René n'a peut-être pas été étranger (1), et que les nombreux pèlerins de la Sainte Baume parmi lesquels furent François I[er], sa mère et sa femme, devaient reconnaître avec plaisir. Il était fort agréable aussi d'être transporté *Sur le pont d'Avignon* pendant tout un office et de rêver à la chanson que Certon en avait faite. *Le temps qui court* qu'il avait composé devint la matière d'une autre messe. Les œuvres de même espèce qu'il tire des motets *Adjuva me*, et *Regnum mundi* durent donner presque autant d'agrément que si elles avaient rappelé quelque souvenir profane. La facture n'en est pas plus compliquée, la chute des phrases est toujours aisément prévue, et l'adresse avec laquelle sont opposés les groupes de voix met quelque variété dans le développement. Les épisodes en duo sont toutefois bien fréquents dans les messes de Certon qui les prolonge par des imitations lâchées, sans avoir le courage de rivaliser de patience avec Claudin pour les écrire en canon. L'usage du plain-chant sauve du moins de l'insignifiance la messe de *Requiem* à 4 voix. C'est aussi par des emprunts à la mélodie grégorienne que Certon affermit les lignes de quelques-uns de ses motets. Mieux que dans ses *Agnus Dei* à cinq voix, son talent d'architecte apparaît dans les compositions à six et à cinq parties où il emploie le *Pater noster*, l'*Inviolata*, le *Regina coeli*, le *Domine, non secundum.* Dans le recueil où se trouvent ces pièces (édité en 1542) il révèle qu'il sait illustrer le texte. Le passage *sicut sagittae infixa sunt in me*, dans *Peccata mea* (à cinq voix) est modelé et rythmé excellemment et il exprime fort bien l'humble adoration dans la seconde partie de *Jerusalem cito veniet* (à quatre voix). Il admet à propos la figuration instrumentale dans *Cantantibus organis.* Parmi les motets en trio donnés à la fin du livre se trouve une jolie invocation, *Sancta Maria;* on y remarque encore une série d'acclamations : *Laus Deo*, etc... D'autres compositions du même caractère peuvent lui être attribuées (2).

(1) Carpentras, ms. 1883, fol. 70. Cette pièce avait été composée, croit-on, pour l'église Saint-Sauveur d'Aix.

(2) P. Wagner, *Geschichte der Messe*, I, 1913, p. 248. Des oraisons analogues se trouvent dans le ms. 125-128 de Cambrai (fol. 130).

Si dans les motets bien plus que dans les messes, Pierre Certon prouve quelquefois qu'il a le respect du texte et du genre, il ne pèche jamais contre les lois de la chanson. Que le sujet soit burlesque, et il approche de la perfection. Il représente à merveille la foule qui houspille un vieillard amoureux (*Ho, le vilain*), il balbutie avec esprit dans *Là, là, là, je ne l'ose dire*, il jacasse infatigablement dans *Un laboureur*. La délicatesse de coloris de Claudin lui manque, dans les pièces où l'instinct du comique ne sert de rien. Mais il ne méconnaît pas le sentiment général des poésies : il touche même à la mélancolie, et il use à bon escient de ce rythme persistant à trois temps, qui entretient un reste de joie dans un cœur inquiet.

Par cette continuité dans le mouvement il se rapproche encore de Janequin comme par sa jovialité.

Le rôle de Mathieu Sohier a été bien plus modeste que le rôle de Certon et de Claudin. Il était de Noyon. Les chanoines de Notre-Dame lui confièrent leurs enfants de chœur le 5 août 1533. Il succédait à Hugues de Caen. Avant de l'admettre, le chapitre avait tenté d'engager le maître de Clermont, en Auvergne, celui de Meaux, et l'organiste du roi (Rogier Patie ? Arch. nat., LL 137, p. 1029; LL 139, p. 62 et p. 76). Le talent de ce prêtre s'était affirmé déjà. Une chanson publiée par Attaingnant en 1529, laissait espérer qu'il ferait duement vocaliser sa troupe, et la contraindrait à détacher les syllabes. Par la suite il prouva qu'il ne craignait pas la gaillardise, et il s'ingéniait à lui sacrifier la musique, pour que rien n'en fût perdu (*Prenez le galland*). Son contrepoint est un peu moins rudimentaire en *Du grand plaisir*, mais il se contente d'harmoniser *Amy, tu te complains*. Il a pourtant assez de jugement pour exclure cette prose hâtive et heurtée de ses œuvres d'église. Du moins, dans la messe *Vidi speciosam*, où il gouverne les cinq voix avec une sagesse aimable, et n'en réduit parfois le nombre que dans le dessein de diversifier son œuvre, mais non point d'alléger sa tâche.

Roland de Lassus a refait un certain nombre de chansons déjà traitées par Gombert, Crecquillon, le Cocq, Claudin, Certon, Sohier, etc... Beaucoup de ces pièces avaient paru avant qu'il traversât la France et il est vraisemblable qu'il en gardait le texte en sa mémoire depuis ce temps-là. Il serait vain d'accumuler des hypothèses pour essayer d'établir s'il rencontra tel ou tel des musiciens de la cour. Il n'était d'ailleurs qu'un enfant. Mais, à cause de son âge même, il devait prendre garde à divers as-

pects de la musique instrumentale que plus tard il aurait sans doute considérés avec dédain. Sous François I[er], les joueurs de hautbois, de trompette, de cornet étaient de toutes les cérémonies. Réunis à des joueurs de violon, ils avaient dispensé « grande mélodie » à la procession générale du 21 janvier 1535 (1) et depuis, il est fait encore mention de ces artistes et de ceux qui usaient de la sacqueboute. Parmi ces serviteurs du roi, il y avait des étrangers (2) qui avaient quelquefois l'occasion de retrouver de leurs compatriotes, soit qu'ils fussent en voyage avec le souverain, soit que quelque ambassadeur se fît suivre de son petit orchestre. Des ordonnances royales de 1538, par exemple, récompensèrent des musiciens du pape et les violons de l'ambassadeur de Venise. Les violons du cardinal de Lorraine obtinrent un don assez important en 1543 (3). Il est probable que les ménétriers des villes opulentes prenaient modèle sur ces musiciens des grands. Il est permis de supposer que F. de Gonzague reçut l'hommage de quelques concerts dans les villes françaises qu'il traversa.

Conduit d'abord en Sicile, puis ayant risqué d'être enlevé par des pirates avec son maître, transporté à Milan, où Gonzague fut nommé gouverneur en 1546, Roland aurait pu achever en cette ville d'apprendre le métier de compositeur. Un Flamand, Matthias Hermann Verrecorensis dirigeait, depuis 1523, la chapelle du dôme. Fernand, dont le caractère a été sévèrement jugé, aimait les arts. Antonio Francesco Doni lui a dédié la 3[e] partie de ses *Marmi* (1552). Son goût pour la sculpture et la peinture a été reconnu. Giuliano Goselini, son secrétaire, était poète. Tandis que ce jeune écrivain de quelques années seulement plus âgé que Roland, savait disserter avec subtilité sur le travail littéraire, Matthias enseignait par l'exemple les diversités du langage musical. Car il est pressant et dramatique dans son motet à cinq voix *Popule meus* (4), traite avec grâce l'écriture à trois parties (*Gabriel angelus*, publ. avec les madrigaux à 3 v. d'Archadelt, 1542) et se distingue dans le genre réaliste, par sa bataille de Pavie (1525). Il avait été le témoin du combat. Comme lui, le chantre de Gonzague avait le droit de dire *Quaeque ipse miserrima vidi* (5). Si

(1) *Cronique du roy Françoys I[er]*, éd. G. Guiffrey, 1860, p. 117.

(2) Nicolas de Lucques était l'un des violons du roi (E. Coyecque, *Recueil d'actes notariés*, I, 1905, p. 352). Cf. Prunières, *La musique de la chambre et de l'écurie* (*L'année musicale*, 1911, p. 243 et pp. 232 et 241).

(3) *Catalogue des actes de François I[er]*, VII, p. 586 et VIII, pp. 244 et 246.

(4) Voyez l'étude de Haberl dans les *Monatshefte für Musikgeschichte* d'Eitner (III, 1871; cf. IV, 1872).

(5) Elsa Bienenfeld, *Wolffgang Schmeltzl, sein Liederbuch* (1544), etc... dans les *Sammelbände der I. M. G.*, VI, p. 105.

Goselini et Matthias lui apprirent à s'exprimer, sa sensibilité s'était affinée déjà dans les hasards de la guerre et des voyages. C'est à Milan, évidemment, qu'il acheva de se former, en des circonstances aussi favorables au développement de son esprit qu'aux progrès de sa technique.

Matthias Hermann avait pour les belles œuvres une admiration qu'il s'efforçait de faire partager. Aussi bien, les presses milanaises multipliaient-elles les textes de musique. En 1542, Giov. Ant. Castelliono avait mis au jour des motets à cinq voix de Vincenzo Ruffo, qui servait alors le prédécesseur de Gonzague au gouvernement de la province, Alphonse d'Avalos, marquis del Vasto. Ce même protecteur des arts accepta l'année suivante, que des motets de divers compositeurs lui fussent dédiés par Castelliono. En 1536, les pièces des luthistes les plus fameux, avaient été réunies par cet imprimeur dans une *Intabulatura de leuto*, où il emprunte à des compositeurs originaires de la ville : le *divino* Francesco, Petro Paolo (Borrono). Jo. Jacobo Albutio, tous trois *da Milano*. Peu auparavant, Andrea Calvo, imprimeur aussi à Milan, avait engagé Ottomarus Luscinius à rédiger sa *Musurgia*, qui parut à Strasbourg en 1536. Enfin, le *Compendiolo* d'Aaron fut édité vers 1545 par Castelliono. Il n'y a pas de raisons de croire que l'activité musicale ait décru sous la domination de Gonzague. Les fêtes devaient tenir d'ailleurs les musiciens en haleine. En 1548, Philippe II fut reçu par son représentant qui, la même année, donna sa fille en mariage à l'un de ses jeunes compagnons de guerre, Fabrizio Colonna, duc de Tagliacozzo. S'inspira-t-on pour célébrer ces noces, de ce qu'avait imaginé Francesco Corteccia pour les épousailles de Cosme de Médicis, duc de Florence, en 1539 ? Voix, trombones, cornets, *storte*, flûtes et luths, clavecin et *organetto con varii registri* se mêlèrent ou se répondirent alors. Un soprano chanta même seul, accompagné d'un *violone* qui « sonnait toutes les parties » (1). Les fiancés de Milan reçurent-ils des hommages aussi curieusement diversifiés ? Fabrizio les aurait appréciés. Il était reconnu pour un amateur intelligent, étant le neveu de Vittoria Colonna, maternelle envers lui, et le fils de Giovanna d'Aragona, dont le goût pour les symphonies délicates était vif (2).

Il est admis que Roland quitta Gonzague lorsqu'il perdit sa voix

(1) Em. Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens* (1500-1700), II, 1892, p. 382.

(2) Fabrizio Colonna avait été au siège de Saint-Dizier (Rozet, ouvr. cité, p. 335).

d'enfant (1). Il partit alors pour Naples avec un chevalier de Saint-Jean de Jérusalem, Constantino Castrioto, connaisseur en musique (2), à qui Nicolo Franco ne doutait pas de plaire en lui envoyant deux madrigaux (1535) (3). Ce n'est pas chez lui, cependant, que le jeune musicien devait habiter, mais chez le marquis della Terza, Giov. Bat. d'Azzia, poète affilié à l'*Accademia dei Sereni*, et que les gens de lettres louaient pour sa générosité, pour sa courtoisie, et même pour son talent. Parabosco, l'organiste de Venise, lui a consacré un sonnet, Lodovico Dolce lui a dédié une étude, et Girolamo Ruscelli a commenté le sonnet où il avait célébré la belle marquise del Vasto.

Roland vivait ainsi parmi des hommes d'esprit exercé. Quelques compositeurs auraient pu aussi l'encourager dans ses essais musicaux.

Mais c'est uniquement par le titre de ses madrigaux, en 1564, que Giov. Domenico da Nola est désigné comme directeur d'une chapelle à Naples. Quant à Diego Ortiz, fameux pour son *Trattado de glosas*, on sait seulement qu'il était en cette ville, quand son livre fut imprimé en 1553. La même année, parurent les *Duo dialoghi della musica* de Luigi Dentice. Ce gentilhomme napolitain mentionne un concert où se distinguèrent, chez Giovanna d'Aragona, le Napolitain Giovan Leonardo dell'Arpa, Perino da Firenze, Battista Siciliano et Giaches da Ferrara (Jachet de Wert). En 1558, Salinas était organiste du vice-roi de Naples. Il reste à connaître lesquels de ces musiciens étaient dans la ville quand Roland y arriva. En 1547, Giov. Giac. Lucario dédia des motets à un patricien de Naples, Giov. Bernardo Carbone, dont la femme et le fils étaient aussi amateurs de musique (4). Dans ce recueil de « prémices » se trouve une pièce du Napolitain Giov. Tommaso Cimello. En 1548, Cimello offrit des madrigaux à Fabrizio Colonna, le gendre de Gonzague. Une de ces compositions avait été écrite pour une comédie donnée par les *Sereni*. Dans les autres, Cimello interprète les vers de Pétrarque, d'Arioste, de Sannazar, et de Vittoria Colonna, ainsi que d'Alphonse d'Avalos, marquis del Vasto. Les protecteurs de Lassus durent

(1) En 1554, L'Hoste da Reggio se disait maître de la musique de Fernand de Gonzague (1er l. de madr. à 5 voix). En 1547, il avait offert des madrigaux à 4 voix, son premier essai, à Ercole Gonzaga, cardinal de Mantoue, frère de Fernand.

(2) On a conservé un de ses manuscrits où il mentionne Festa (Sandberger, ouvr. cité, I, p. 86).

(3) *Le pistole volgari*, 1542, fol. 57 v°.

(4) Vers 1538, G. Danckerts servait L. Caraffa, gentilhomme napolitain que ses musiciens distrayaient quand il souffrait de la fièvre ou de la goutte (A. de la Fage, *Essais de diphthérographie musicale*, 1864, p. 231).

prendre plaisir à ces chants. Au surplus, Cimello avait la prétention de passer pour savant, affectait d'employer le jargon des théoriciens, et a même rédigé un traité où il se réclame de Jean Lhéritier. Plusieurs de ses disciples se sont loués d'avoir été endoctrinés par lui. Ant. Gardano a publié avant les madrigaux cités, son livre de *Canzone villanesche al modo napolitano* en 1545, la même année que Perissone Cambio émit des chants sous un titre analogue, et fort peu avant que Giov. Thomaso Maio, Napolitain, en fournît aussi (1546). Ainsi, Roland ne manquait pas de modèles, dont quelques-uns authentiques, pour apprendre à traiter un genre où il s'essaya dès ses débuts, comme il le déclare en son *Libro de villanelle, Moresche*, etc., édité à Paris en 1581.

Certes, avant de quitter Gonzague, il devait connaître la vivacité des épisodes à la moresque, où souvent, des acteurs à l'effronterie étudiée invitent les spectateurs à rire de leurs propres scrupules. C'est à ce prince, que le 25 février 1542, Ippolito Capilupi décrivait une *moresca*, chantée et dansée au son de la harpe, des luths, du *violone*, et de la flûte. Sous des costumes dessinés par Jules Romain, se démenaient Pan et des bergers (1). On n'imaginait guère alors de divertissement sans moresque, et cette forme avait ses variétés : dans l'*Amor costante*, comédie jouée pour la venue de l'empereur à Sienne, en 1531, il y eut une *moresca impietosa* et une *moresca gagliarda*. Non seulement les gens de qualité applaudissaient à ces représentations mêlées de ballet, mais ils y prenaient part, fussent-elles un peu osées. Antonino Castaldo a rapporté que Giulio Cesare Brancaccio fit merveille avec sa voix de basse en 1545, à Naples, dans une comédie bigarrée de chants (2). Mais Brancaccio avait peut-être amusé Gonzague par des prouesses du même ordre, sous la tente que la pluie transperça un jour devant Saint-Dizier. Car il commandait sous ses ordres les arquebusiers à cheval, et avec entrain (3). Dentice affirme aussi que cet homme de guerre chanta *miracolosamente*, chez Giovanna d'Aragona et que, autour de lui se distinguèrent Francesco Bisballe (encore un ancien assiégeant de la place champenoise) et Scipione della Palla, que Benedetto Varchi signale comme compositeur (*L'Hercolano*, p. 231 de l'éd. de 1580), et qui enseigna le chant à Caccini (préf. des *Nuove musiche*).

(1) Cité par Al. d'Ancona (*Origini del teatro italiano*, II, 1891, p. 438).

(2) *Istoria di notar A. Castaldo* (6e vol. de la *Raccolta* des historiens du royaume de Naples, 1769, p. 71).

(3) Rozet et Lembey, *L'invasion de la France et le siège de Saint-Dizier*, 1910, pp. 231, 240 et 267.

A la fête semi-musicale de 1545, Fabrizio Dentice avait accompagné Brancaccio de son *falsetto*. Lassus quitta Milan précisément à l'âge où il ne pouvait guère avoir d'autre ressource que cette voix, dont l'équivoque excite facilement le rire. Par là, un bouffon travesti en femme est sûr de triompher. Avait-il déjà prononcé alors, pour les noires Giorgia ou Lucia, les injures crues dont sa musique rachètera si allègrement la trivialité ? Mais, tandis qu'il accorde ici aux filles un rôle important, sans négliger toutefois Cuccuruccu (X, p. 120), il enlève au contraire au soprano le premier rang dans les quatuors où il s'essaie bientôt à refaire les *Canzone villanesche* à 3 parties, que Vincenzo Fontana avait publiées en 1545. Quelle que soit la date précise de la composition , ces tableaux de la vie napolitaine sont fondés sur ce que l'auteur a recueilli par la ville, quand il apprenait à divertir le marquis della Terza. Il avait su observer les *bagatellieri*, les *cantambanchi*, les joueurs de *farse a la cavaiola*, et il avait distingué les caractères habituellement dépeints dans la comédie improvisée. Surtout, il avait bien étudié la populace impatiente et bruyante qui s'excite en parlant. Il a noté les cris qu'un emportement progressif renforce et multiplie, et ses accords saccadés marquent bien l'impétuosité d'un tel discours (1). Toutefois, il interprète ce langage réaliste avec une certaine dignité de style. Tandis que Nola, par exemple, insulte délibérément à la grammaire musicale par des quintes successives, licence qui devient bientôt une loi, Lassus n'abuse pas de cette drôlerie facile. Il en accepte l'incorrection passagère, mais ne s'y asservit pas.

Ayant passé trois ans environ avec le marquis della Terza, Roland résida pendant quelque temps à Rome, chez l'archevêque de Florence, Antonio Altoviti. Le père de ce prélat, le banquier Bindo Altoviti, ami de Raphaël et de Michel-Ange, recevait les premiers musiciens de Rome (2). Vers le printemps de 1553, « Orlando » fut admis à diriger la chapelle de Saint-Jean de Latran (3). Cette dernière phase de ses expériences italiennes fut brève. Il voulut revoir ses parents. Malades, ils l'appelaient, mais ils moururent avant son arrivée. En 1554, l'aventu-

(1) Voyez Ben. Croce, *I teatri di Napoli*, 1916; *Curiosità storiche*, I, 1919; *Nuove curiosità storiche*, 1922. — G. M. Monti, *Le villanelle alla napoletana*, 1925.

(2) Cosimo Bartoli, *Ragionamenti accademici*, 1567, fol. 36 v°.

(3) Le 23 mars 1554, Matthäus Rot, venu d'Allemagne, inscrivit *bona musica* en son journal, après avoir entendu les lamentations de Jérémie en cette église (*Zeitschrift für die Gesch. des Oberrheins*, XXXII, 1880, p. 252). — Raffaele Casimiri, *Orlando di Lasso, maestro di cappella al Laterano*, 1920.

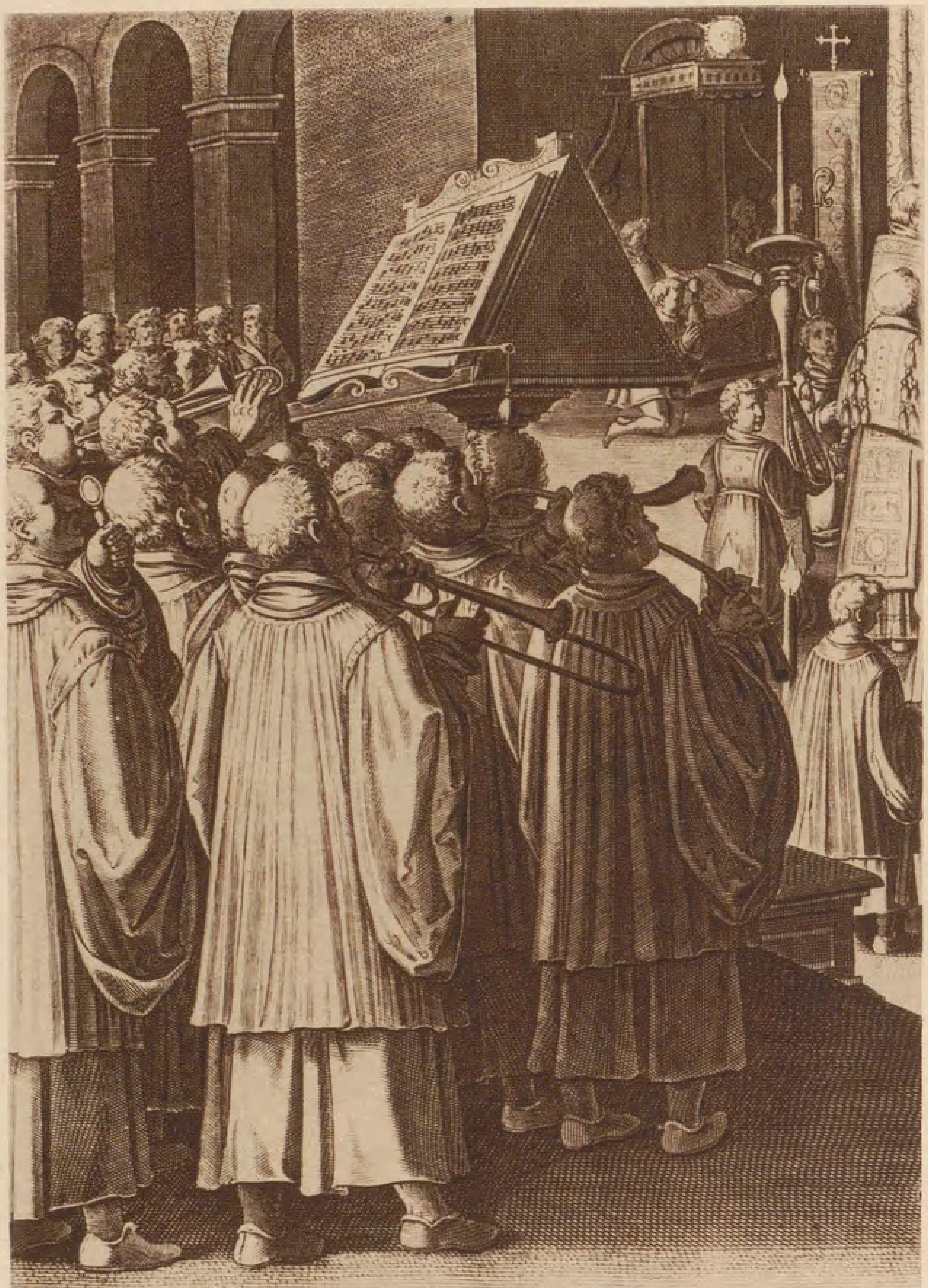
reux Giulio Cesare Brancaccio l'entraîna en Angleterre. Ce gentilhomme napolitain s'était mis en tête d'assurer sa fortune, en empêchant le mariage de Philippe II avec Mary Tudor. Il comptait sans doute recevoir une forte récompense du roi de France. La reine aimait la musique, elle jouait du *virginal*, assez sûrement pour se croire capable d'enseigner à ses filles d'honneur. Elle se servait aussi du luth. Brancaccio espérait qu'une femme de chambre de la reine, Barbe, originaire de Bruges, habile sur l'épinette, l'introduirait près de Mary, sous le prétexte de lui présenter un page, bon luthiste. L'entreprise échoua et cet étranger « fort déterminé et scandaleux » fut emprisonné et expulsé (1). Il se rendit en France. Son musicien l'y suivit et prit bientôt le chemin d'Anvers où il demeura deux ans « aimé et honoré par des hommes fort considérés, très nobles et très doctes qu'il enflamma pour la musique » (2).

La ville avait alors atteint le plus haut degré de sa richesse et, ne fût-ce que par ostentation, les marchands soutenaient et stimulaient les musiciens. A Notre-Dame, régnait encore le vieil et noble usage. Antoine Barbé y présidait depuis 19 ans quand parut en 1546 la messe où il traite la chanson de Vacqueras *Vecy la danse Barbari*, publiée en 1501 (Petrucci, *Canti B*, *n° L*). Il réduisait ainsi une œuvre profane au service de Dieu, avant de s'y vouer lui-même irrévocablement, car en 1548 il célébra, pour la 1re fois, le saint sacrifice le même jour que son fils Jean. Un chantre de la même église, Hubert Waelrant, était cependant épris de nouveauté. Il prétendit réformer la solmisation. Depuis 1554, il entreprit d'éditer des motets et des chansons. Un autre musicien, compositeur et instrumentiste, Tylman Susato, imprimait à Anvers depuis 1543, quantité de musique religieuse et profane. Les amateurs étaient assez nombreux pour encourager ces efforts. En 1549, Bartholomäus Sastrow, de Stralsund, avait visité près d'Anvers la maison d'un Italien qu'il nomme Caspar Duitz et qui était sans doute Gaspard Duchy (ou Douchy), fournisseur et au besoin prêteur des princes (Nord, B 1619 et 2442). En six chambres étaient réunis et bien rangés beaucoup d'*instrumenta musicalia* et les *partes* (feuillets notés) nécessaires pour jouer (3). Duchy pos-

(1) *Papiers d'état du cardinal de Granvelle*, IV, 1843, pp. 270-271 et 273 (juillet 1554).

(2) Samuel Quickelberg, *Prosopographiae heroum atque illustrium virorum totius Germaniae*, III, 1566, p. 541.

(3) *Bartholomäi Sastrowen Herkommen*, etc., éd. par Mohnike, II, 1824, pp. 621-622.



R.F.

Planche XXXI. — Gravure empruntée à l'*Encomium Musices* de Ph. Galle. - Cl. H. Laurens

séda la seigneurie de Hoboken voisine d'Anvers jusqu'en 1559. La pièce intitulée par Susato *Hoboecken dans* (recueil de 1551) (1), lui fut peut-être destinée. D'autre part, Waelrant a dédié vers 1556 le 1er livre de son *Jardin musiqual*, à Conrad Schets, frère de Gaspar Schets, Anversois opulent et lettré qui a laissé des vers latins assez bien tournés, et devint « facteur » de Philippe II en 1555. Corneille de Schryver (Graphaeus ; Scribonius † 1558) était bon musicien en même temps que « grand humaniste » (2). Les mêmes qualités étaient déjà en Joachim Polites, greffier de la ville, à qui Manchicourt offrit un recueil de chansons (Susato, 1545). Marie « d'Hongrie » qui avait daigné recevoir du même imprimeur l'hommage de 26 chansons (1544), prit à son service quand elle partit pour l'Espagne (1556), un organiste d'Anvers, Chrétien Marin (de Morijn, Morien,ou Morian), bon claveciniste. Chrétien avait épousé Catharina, fille du peintre Jan Sanders van Hemessen, qui était une élève habile de son père (3).

Les premières œuvres de Roland furent alors divulguées. Il était arrivé au terme d'une préparation qui reste encore mystérieuse, mais pendant laquelle, même privé d'un maître, il dut comparer intelligemment les œuvres diverses, et prendre leçon de sa vie aventureuse. C'est le 13 mai 1555 qu'il signa la dédicace du livre où sont contenus des *Madrigali*, des *vilanesche*, des chansons françaises et des motets à 4 voix. Tylman Susato accepta de les produire. L'hommage en fut adressé à Stefano Gentile qui avait pris l'auteur sous sa « tutelle ». Dans les motets, les qualités majeures de Lassus apparaissent déjà. Il sait assez bien son métier pour dédaigner d'en faire étalage. Son langage est sûr, émouvant et hardi. Son choix des sujets et l'interprétation même révèlent que la tristesse l'a souvent obsédé. *Peccantem me quotidie* est une inquiète confession, la crainte de la mort et du châtiment l'assombrit; les supplications y sont dépourvues de la parure du chant, pour atteindre à l'austère pouvoir de la parole récitée. L'alto répète, comme une plainte que l'accablement rend uniforme *quia peccavimus*, dans *Domine quando veneris judicare mundum*. Les syllabes de *A vultu irae tuae* grondent à la basse, la première phrase est un gémissement, et le soprano crie *ubi*

(1) J. Röntgen, *Nederlandsche dansen der 16e eeuw*, 1902, n° X.

(2) Lodovico Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, éd. de 1581, p. 166.

(3) *Ibid.*, p. 145. Cf. Vander Straeten, *La mus. aux Pays-Bas*, VII, 1885, p. 426; VIII, 1888, p. 158 et F. Graefe, *Jan Sanders van Hemessen*, 1909, pp. 21-23.

me abscondam, après que l'idée de la fuite vers quelque asile obscur a été suggérée par la longue gamme descendante dessinée par les autres voix. Dans *Inclina, Domine, aurem tuam*, le jeune compositeur insiste sur les mots qui évoquent la pauvreté; il les expose d'abord à deux voix seulement, symbole d'indigence, et il les marque ensuite par les répétitions ascendantes du soprano. Il montre aussi les efforts inégaux de l'âme qui s'élève vers Dieu, et il pressent même, pour un instant, cette joie qu'il demande. En ce recueil où il s'efforce de prouver que son talent est divers, la tendresse inspire *Audi, dulcis amica mea*, et « la nouvelle composition d'aucuns d'Italie » colore l'harmonie d'*Alma Nemes*, surtout vers la fin. Quand il faut exprimer *canoque simul dulce novumque melos*, la suite des accords majeurs de ré, de fa dièze et de si charme et surprend.

Des quelques chansons françaises assemblées ici, on pourrait dire qu'elles sont italianisées aussi, du moins par le caractère des mélodies et des rythmes. Une telle gravité, cette langueur favorable au rêve, ces réveils passionnés, la grâce continue des lignes ne se trouvaient guère dans la musique narrative que les Parisiens se hâtaient de « gringotter ». Le début de *Las, voulez-vous qu'une personne chante*, aurait semblé pesant et suranné. Les gens d'esprit se seraient moqués de la sourde vocalise de « soupirer » comme d'un bâillement. Dans *Avecque vous*, auraient-ils goûté l'austère promesse « car le corps mort, l'esprit vous servira » ? Il y a quelque chose de plus qu'un jeu à la Janequin dans les ripostes et la progression où sont redites les quatre syllabes « et me laissez » (*Las, voulez-vous*). Bien que la technique des imitations soit en général bien simple, il se trouve que, en *Vray Dieu*, le soprano reprenne en sens contraire la mélodie de l'alto. Ainsi, le jeune auteur laisse-t-il transparaître le souvenir de ses exercices à la flamande. Ses inversions de motifs aux premières mesures de *Domine, quando* et de *Peccantem* témoignent de la même pratique, tout comme la transposition du soprano au ténor, dans les villanelles qu'il a remaniées.

En ce *primo libro* de mélanges figurent sept madrigaux. Là encore « Orlando » prouve qu'il a discerné jusqu'aux finesses, dans ce que lui offraient les Italiens. Il connaissait dès son enfance les principes sur lesquels cette forme récente a été fondée, puisque les imitations du contrepoint et les accords massifs assuraient déjà l'économie des motets. Ses compatriotes s'ingéniaient aussi à rendre le sens des paroles en leurs

œuvres latines. Mais il fallait avoir vécu parmi les rénovateurs de la poétique musicale, pour en pénétrer les raisons et en posséder le vocabulaire. Lassus excelle à ranimer les poèmes auxquels il se soumet. Dans la série des six stances qu'il composa tout d'abord, il triomphe en quelques épisodes d'un sujet ingrat. Il avoue qu'il lui paraît « suave » de procéder par suites de dixièmes entre le dessus et la basse, il traduit subtilement par une vocalise l'idée de changement, et il oppose, par l'ondulation de la mesure et par la douceur flûtée de l'appel, la voix de la sirène au balancement confus des flots. Comme les musiciens qui ont occupé son enfance, il admet, à la fin de *Se ben l'empia mia sorte*, qu'il est rassurant de s'abandonner à la pente de la gamme. Même s'il faut la gravir, il estime apaisant d'en suivre l'ordre certain (fin de *Rotava*). Mais il a découvert aussi que le quatuor des voix ne sert pas seulement à gonfler une harmonie impersonnelle, que chacune d'entre elles a le droit de parler pour son compte, que l'un des acteurs peut se pousser au premier rang et qu'un madrigal se joue, comme les pièces où se distinguaient ses protecteurs napolitains. N'est-ce pas au ténor qu'il confère d'abord le rôle principal, quand il s'applique à suivre Sannazar dans *Per pianto la mia carne si distilla* ? Et ne laisse-t-il pas plus loin un chanteur déclamer quand les autres choristes murmurent un accompagnement ? Que si le soprano qui subvient le plus souvent à l'ornement du discours, jette des cris de douleur (*il cor doglioso*, dans *Perch'io veggio* de Pétrarque), sa plainte est modérée, auprès de celle que la basse émet, par un mouvement de sixte mineure, au commencement de *Queste non son più lagrime* de l'Arioste. C'est le même intervalle encore que la voix grave profère, dans *Occhi piangete* de Pétrarque. Roland use judicieusement aussi de l'insistance et de la progression. Il avait bien écouté ces Italiens qui modulaient avec le luth en accents passionnés, et il ne semble pas invraisemblable qu'il ait profité des exemples de Scipione della Palla cité déjà, qui fut le maître de Giulio Caccini.

Par le choix des vers, le musicien de Gonzague et de G. B. d'Azzia avoue sa prédilection pour les poèmes où l'amour est mêlé de tristesse. On vient de voir comment il tentait d'interpréter Pétrarque. Il cherche encore parmi ses poèmes, pour les madrigaux à cinq voix donnés à Venise la même année qu'il publie son premier livre à Anvers (1555). Les souffrances d'un cœur épris y sont dites souvent de la manière la plus directe, puisque, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, des phrases quasi récitées sont dégagées de la polyphonie. Après une mesure de silence,

le *quintus* fait oublier par sa lamentation redoublée que d'autres voix avaient commencé avant lui de dire *Cantai, hor piango*. Il articule, sans d'autres inflexions que celles de la parole *Crudel, acerba, inesorabil morte*. Au commencement de *Sol'e pensoso* c'est le soprano qui paraît d'abord. Il façonne aussi le joli motif de *Pien d'un vago pensier*. Pour la rendre plus éloquente, Lassus libère ainsi la voix qu'il veut de la servitude chorale. Il est loin de renoncer, d'ailleurs, au pouvoir multiplicateur du contrepoint. Il n'a pas scrupule d'y insinuer des figures nouvelles, par exemple quand il admet des intervalles chromatiques dans le thème de *S'io tal'hor*, traité en imitations. Mais dans la seconde partie du même madrigal, il s'amuse à répondre au premier motif par son renversement, élégance de vieux pédagogue. Il reconnaît aussi l'efficacité du demi-ton ascendant dans *Pien d'un vago pensier* (*che l'alma trema*) dans *L'altr'hier* (*et rendea gratie*), etc... Il aperçoit si clairement les propriétés de la matière musicale, et il en saisit les fruits avec tant de décision, qu'il pressure à l'instant la grappe choisie dont le suc enivrera l'auditeur intelligent et sensible. La mobilité passionnée avec laquelle les Italiens créent ou applaudissent leurs madrigaux a passé en lui. Il y obéit avec un tel empressement qu'il prodigue parfois les *note negre*, sans que cette rapidité soit nécessaire. Erreur pardonnable chez un étranger qui abuse facilement de ce qui l'a d'abord surpris dans la langue qu'il vient d'apprendre. Mais son impatience le sert mieux quand il trace les lignes comme au hasard, et les pourvoit d'une singulière vitalité. Dans le 1[er] recueil à quatre voix, il avait ainsi lancé des arabesques dissemblables au commencement de *Ch'il credera*. Il révèle encore dans *Ma tu prendi a diletto* que ce désordre lui plaît. En d'autres cas, il semble de même éviter les imitations régulières : l'observance en est trop facile. L'affaire principale pour lui n'est pas de rivaliser avec les grammairiens, mais de refaire un poème, de le renforcer, de le prolonger. Par cet exercice juvénile, il s'est rompu au métier de traducteur, tel que l'entendaient ses contemporains, mais en se réservant un droit au commentaire qu'il affirmera de plus en plus. Il hâte, ralentit, entrecoupe, élève, abaisse, ainsi que les mots le lui suggèrent. Il accepte les gammes du majeur et du mineur en ce qu'elles ont d'essentiellement expressif, et il y ajoute les incertitudes du mode phrygien. L'harmonie et la modulation sont aussi douées pour lui d'une vertu significative. La plénitude et la solidité de l'accord parfait annoncent la paix et la force. Il y a même déjà de la sérénité dans les mélodies où les notes en sont arpégées (VIII, p. 47

et 59) (1). Comme les disciples de Franchino Gafori, il croit plaire quand il procède par dixièmes successives entre le dessus et la basse, et il interprète ainsi l'adjectif *soave* (VIII, p. 3; cf. p. 63). Il est « dur » au contraire de laisser entendre des quintes consécutives (II, p. 11, mes. 5-6), et même en le dissimulant par des syncopes (VIII, p. 19, mes. 1-4). L'âpreté des septièmes attaque l'oreille, comme la souffrance étreint le cœur (VIII, p. 13 et p. 16), et l'accord incertain de quarte et sixte entretient l'anxiété ou l'affliction que le poète a suscitées (II, p. 45, mes. 12; VIII, p. 13, mes. 16; p. 20, mes. 16; p. 25, mes. 6; p. 48, mes. 14; p. 55, mes. 7, etc...). La surprise d'un soudain changement de ton peut émouvoir ou charmer, *Si dolc'e del mio amaro la radice* résonne avec une délicieuse étrangeté, parce que le premier accent de la phrase, est marqué par un accord de si bémol tout après un accord en ut (II, p. 5). Une lumière inattendue éclaire ce passage, *si tranquilli e sereni*, quand l'harmonie de ré majeur succède immédiatement à celle de fa (II, p. 81). Lassus agit par des moyens analogues dans *Perch'io veggio* (*nel benigno giuditio*, VIII, p. 25). De même dans *Hor qui son, lasso*, il oppose à un faux-bourdon aigri par des retards (*et d'antichi desir*), une plainte que le ténor achève en si majeur par un intervalle chromatique, et dont la basse détermine l'accompagnement massif (II, p. 23, mesures 8 à 11). Il est curieux enfin d'observer qu'en des œuvres simplement humaines, cet interprète subtil distingue fort nettement entre le profane et le sacré : ce qui lui rappelle les invocations religieuses prend un tour solennel (II, p. 59, mes. 17; VIII, p. 8 et p. 21).

Il avait d'ailleurs abordé la musique d'église avec une gravité souvent voisine de la tristesse, on l'a déjà remarqué. Dans son livre de motets à cinq et six voix qu'il dédie à Granvelle en 1556, il médite aussi fréquemment sur ce qui épouvante le croyant. L'amertume règne au commencement de *Peccavi* (VII, p. 100), de *Heu mihi* (IX, p. 6). Il trouve une juste image de l'accablement dans le premier motif de *Si ambulavero* (IX, p. 18), supplie avec une monotone timidité puis avec insistance (*miserere mei*, dans *Heu mihi*), fait marquer par le ténor (*quintus*) l'annonce redoutable *cum veneris in novissimo die* (*ibid.*), appesantit les accords quand il veut montrer que le pécheur est à charge

(1) Les chiffres romains désignent le vol. des œuvres complètes (Breikopf et Haertel).

à lui-même (VII, p. 101), que la mort s'abat lourdement (2e partie de *Stet quicumque*, XI, p. 48). A la vérité, le texte latin ne désigne pas toujours en ce recueil les compositions pour l'église. On y trouve des pièces d'hommage à Granvelle, à Reginald Pole, à l'archiduc Charles de Styrie. Mais le style a partout grande majesté. Il faut avouer que parfois, cette musique des louanges est un peu trop uniformément digne. Elle a du moins de la vigueur. Lassus y reconnaît encore la vertu des harmonies pleines, quand il faut chanter la force de Dieu (*Dominus scit*, IX, p. 129). En d'autres cas, ces masses ne sont pour lui que douceur et repos (voy. *Stet quicumque*, XI, p. 45 : *me dulcis saturet quies*). C'est au surplus une méthode d'interprétation dont les effets ont été déjà observés dans les autres œuvres de jeunesse. Quelques allusions, cependant, peuvent être encore signalées : la double vocalise sinueuse au commencement de *Vias tuas* (IX, p. 152), le manque affecté de recherche pour exprimer *ignorantias meas* (*Ad te Domine*, IX, p. 151), telles phrases de la basse et de l'alto qui évoquent la tranquillité par une série de notes égales (XI, pp. 46 et 47). Les tenues du soprano dominant le mouvement des autres voix, sont employées intelligemment dans *Mirabile mysterium* (*non commixtionem passus, neque divisionem*, VII, p. 21). Fréquemment, les motifs sont dessinés avec l'ampleur et l'originalité que l'on remarque dans les compositions postérieures, par exemple au début de *Si ambulavero* et de *Vias tuas* (IX, p. 18 et p. 52). Par une habitude acquise en ses exercices de contrepoint, Roland donne quelquefois pour réponse aux thèmes qu'il propose, l'ébauche d'une inversion (III, p. 127; XI, p. 44 et 47). Son attachement aux usages de l'école est encore plus évident quand, dans *Creator omnium, Deus*, il se soumet à la fois aux exigences du *cantus firmus* et de l'imitation canonique (XIII, p. 68). C'est aussi l'ancienne coutume qui, par une singulière application, rend si dramatique *Fremuit spiritu Jesus*, où le second soprano appelle obstinément l'ami qui est mort (*Lazare, veni foras*, XV, p. 23).

C'est d'Anvers que Lassus fut appelé à servir comme chanteur Albert V de Bavière. L'ambassadeur vénitien Federico Badoero a jugé ce prince avec légèreté, tout en reconnaissant l'un de ses mérites : il le déclare incapable de rien accomplir d'important sauf pour la musique, le boire et le jeu (1557) (1). Depuis son avènement, il ne cessait d'ac-

(1) Albèri, *Le relazioni degli ambasciatori veneti al senato*, 1re série, III, 1853, p. 197.

croître sa troupe de chanteurs. Les lettres que lui adressa en 1555, de Bruxelles, le vice-chancelier de l'empire, Georg Sigismund Seld prouvent qu'il recherchait des musiciens habitués à la pratique nouvelle. Seld lui signale un alto de Gand, qu'il entendit et mit à l'épreuve de la *musica reservata.* Il lui mande aussi que Nicolas Payen, successeur de Canis, développerait cette forme d'art et que Philippe de Monte y excelle (1). Dans son *Compendium musices* de 1552, Adrian Petit Coclicus, disciple de Josquin, avait déclaré son dessein de rappeler au jour *musicam... reservatam,* et il avait insisté sur la convenance expressive de la musique avec les paroles. En 1552, Coclicus publia, mais sans commentaire, des compositions avec le titre *Musica reservata, Consolationes piae* (2). Quickelberg explique enfin les raisons de ce genre, dans son commentaire pour les psaumes de la pénitence de Lassus (1565) : accommoder les chants au sujet et aux mots, exprimer la force des passions, représenter *rem quasi actam* (3). Il faut rapprocher ces définitions du passage où Glareanus admire la propriété et le pouvoir du style chez Josquin (4).

Ce chantre admis par Albert V, sans doute pour son aptitude à *colorieren* et pour ses lumières en *musica reservata,* put convaincre tout d'abord ses confrères et leur chef qu'ils n'avaient rien à lui apprendre, sinon le langage du pays. Ludwig Daser qui les dirigeait, écrivait agréablement et solidement. S'il n'avait succédé à Senfl et précédé Roland, son mérite serait plus apparent. Au commencement de son motet à quatre voix *Ecce nunc* (Munich, ms. XCII), le soprano impose les premières syllabes avec éclat et ténacité. Son *Ad te levavi* (ms. CXXVI) est limpide, avec une ferme suite d'accords sur *donec misereatur.* Il y a de la grandeur en *Et verbum caro factum est* (*ibid.*). Dans *Hodie Deus,* cinq voix sont agencées avec discernement pour renforcer les mots importants, et six dans *Salvum me fac* (*ibid.*) procèdent clairement, dans une harmonie calme et puissante. Pour ses messes, il en a pris les sujets en des chansons de texte français et flamand (ms. XVII) et dans le répertoire latin. En son *Kyrie* pascal (*ibid.*), le contre-

(1) Sandberger, *Beiträge* cités, III, p. 300 et p. 302; I, p. 55. D'après cette correspondance, il semble que Seld n'exagérait pas trop la flatterie en louant le prince d'être *ein trefflicher Musicus* (III, p. 303).

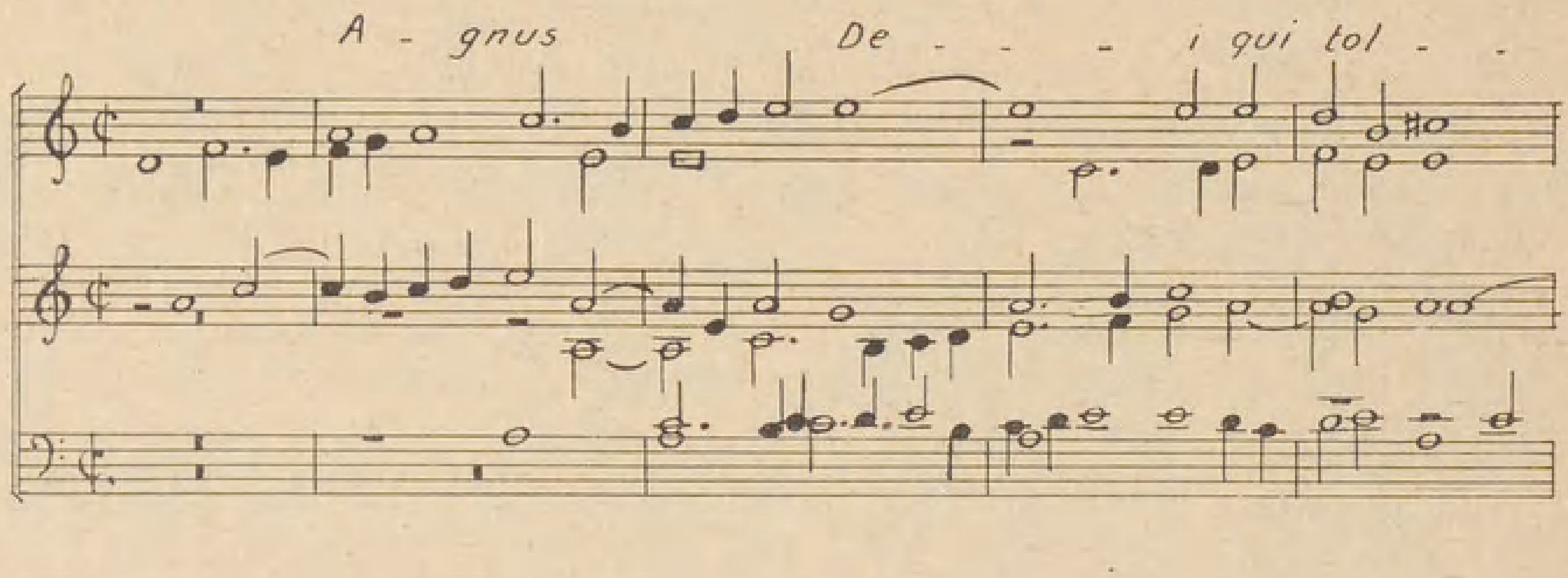
(2) Kurt Huber, *Ivo de Vento,* 1918, p. 89.

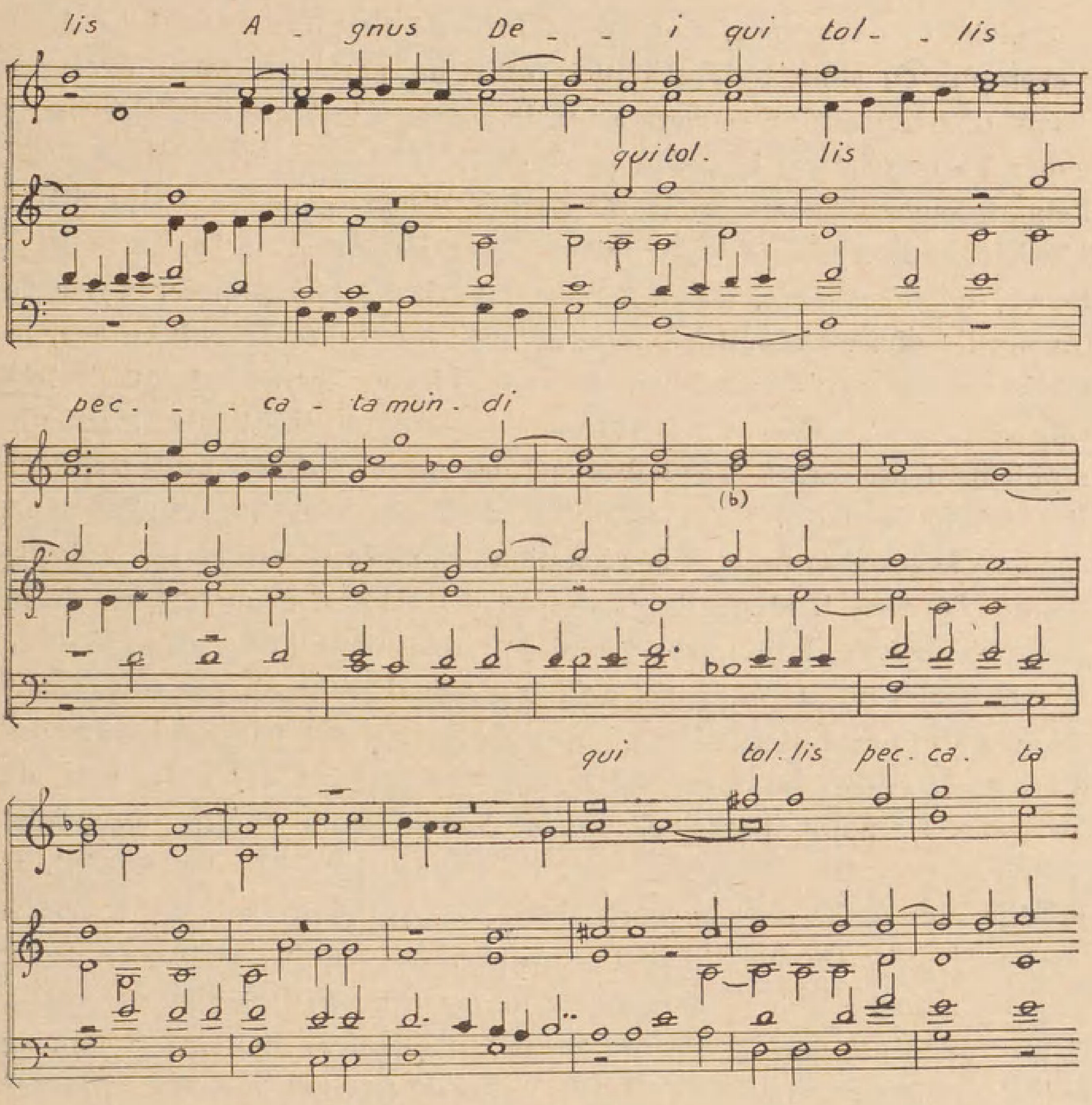
(3) *Beiträge,* I, p. 86.

(4) *Dodecachordon,* p. 362. — Ce traité parut à Bâle en l'année où Quickelberg y étudiait (1547).

point s'écoule avec la facilité d'usage, et parfois avec une symétrie fastidieuse.

Copiée dans un volume daté de 1556 (ms. XIV), la messe à 5 voix *Domine, secundum actum meum* de Lassus, fut probablement une de ses premières compositions chantées à Munich. Un motet de Jacquet (Berchem) en a fourni la matière. La première phrase du *Kyrie* est tirée de l'original. Le *Christe* rappelle le passage *Noli me judicare*, et la péroraison du motet est utilisée pour la fin du *Kyrie*. Le motif initial reparaît au commencement du *Gloria*, du *Sanctus* et de l'*Agnus*. D'autres fragments sont encore employés : *Amplius lava me* pour *Domine Deus, rex*, et une longue période (*ideo precor*, etc.) est appliquée à la conclusion du *Credo*. Mais les accents les plus vigoureux et les vocalises les plus vives n'appartiennent qu'à la glose. C'est l'imagination de Lassus qui exalte *propter magnam* et l'acclamation *Jesu Christe*. Dans l'ardeur de la supplication, il pousse le contrepoint jusqu'au sol aigu (*deprecationem nostram*). Il a recours aussi aux notes élevées pour figurer de plus haut la descente du Messie sur la terre, pour annoncer la parole des prophètes, la gloire divine ou la puissance de l'Église. Dans le dernier *Agnus* à 6 voix, il couronne ainsi des accords pressés avec un dur éclat, et cette harmonie tendue convient pour les extrêmes efforts du sacrifice et les derniers cris de la prière. En cette messe, achevée dans la force, l'ingénieuse distribution des voix entretient la diversité. Le *crucifixus* est à 2 parties, le *resurrexit* et le *benedictus* à trois. Le *Domine, Deus agnus Dei* est aussi écrit à 3 voix, d'abord avec une certaine rigueur d'imitations directes et rétrogrades, mais ensuite il n'y a plus d'industrie que pour diriger les nobles effusions de la basse, et pour retenir le fléchissement de cette ligne de tierces que les dessus prolongent si doucement.





Cette messe de Lassus n'est pas la seule que l'on puisse classer parmi ses œuvres de jeunesse. On a observé que le nombre total de ses compositions en ce genre, est relativement peu élevé. Il est vraisemblable que l'uniformité rituelle du sujet n'offrait pas au musicien assez d'occasions de s'émouvoir ou de décrire. Et cette privation lui aurait été surtout sensible pendant les années où la vendange italienne fermentait en son esprit. Certes, les visions du *Sanctus* échauffaient son lyrisme, l'*Agnus* excitait sa pitié, son repentir et sa ferveur, et il avait soin de réserver pour le *Benedictus* les inventions les plus délicates. Mais ce n'étaient que des épisodes, et il n'avait pas le droit de compromettre l'ordre de l'office en s'y attardant. Il lui fallut réprimer jusqu'à l'essor de sa technique, pour arriver à faire chanter ses messes avec la hâte

qui plaisait aux grands. Comme la brièveté des Français lui servit d'exemple, on admettrait volontiers qu'il fut porté à l'imiter dans ses essais d'adolescent. En observa-t-il longtemps les procédés ? Il serait téméraire de déclarer quand il passa de la soumission à la critique (1). Remarquons seulement qu'il est parfois d'une concision singulière. Ainsi, dans le *Kyrie* de *Je ne menge poinct de porcq*, de *La, la, maistre Pierre*, de la *Missa venatorum* (*octavi toni*) (2). Le premier *Kyrie* de *On me l'a dict* est réduit à 7 mesures; celui de *Frere Tibault* en a 9, le *Christe* et le dernier *Kyrie* en ayant 8. Pierre Clereau est aussi très court dans le premier *Kyrie* d'*In me transierunt* (1554), et il articule rapidement des séries de syllabes sur des notes répétées, sans respecter l'accent tonique (3). Cette volubilité française entraîne aussi Roland dès que le texte se prête à la récitation. Dans le *Gloria* et le *Credo* de *On me l'a dict*, il abuse de ce moyen d'accélérer, et au mépris de la juste énonciation latine (voy. aussi le *Credo* de *Entre vous, filles de quinze ans* et de *La, la, maistre Pierre*) (4). Il ne serait pas surprenant que dans le feu d'une précoce improvisation, il eût partagé les erreurs d'artistes connus. Dans ses messes sur leurs chansons, il les suit de fort près, au point d'accepter non seulement leurs motifs essentiels, mais des périodes entières dont il retouche à peine le contrepoint. Il réveille sans doute des souvenirs d'enfance quand il retourne à Certon (*Frere Tibault; On me l'a dict*), quand il reproduit des fragments de Claudin (*Il me souffit de tous mes maulx; La, la, maistre Pierre*), quand il ranime, ainsi que Nicolas de Marle (1557) ou J. Maillard (1558), *Je suis desheritée* de Cadéac (1539), ou quand il reprend le chant de *Douce mémoire* déjà donné par Sandrin. Mais s'il redit ce qu'il tenait depuis longtemps en prédilection, il ne se prive pas de mêler à l'ancien discours des figures de son choix. Dans la messe *Puisque j'ay perdu* (copiée en 1577) où il emprunte si largement à Lupi (Attaingnant *31 chansons*, 1536), il admet à la vérité (dernier *Kyrie*), un motif anguleux et saccadé, mais l'ensemble est d'un contrepoint fort aisé, figé quel-

(1) Pour la bibliographie des œuvres de Lassus voyez R. Eitner, *Chronologisches Verzeichniss der gedruckten Werke*, etc., 1874, et J. J. Maier, *Die musikalischen Handschriften der K. Hof-und Staatsbibl. in München*, 1879. La lettre M, suivie d'une indication numérique, se rapporte ici à ces manuscrits.

(2) Peter Wagner, *Gesch. der Messe*, I, 1913, pp. 368, 371, 374.

(3) *Ibid.*, p. 250.

(4) *Ibid.*, pp. 367, 370, 372.

quefois en solennelles suites d'accords (*Et expecto; Pleni sunt cœli*). Des vocalises simples et nobles sont prises dans la chanson à la basse, dans le *Kyrie*, au soprano dans le *Christe*, et celle du soprano dans le *Sanctus* est du même dessin. Le premier thème, qui reparaît au début du *Gloria*, du *Credo* et de l'*Agnus* est formulé en longues au soprano dans le *Sanctus*, et la basse l'accompagne de groupes de notes descendantes et symétriques. Il y a encore de l'analogie entre la figure principale et le fragment que le soprano, imité par l'alto, répète en progression montante pour renforcer la supplication du *Domine, Deus*. C'est par le même procédé que, dans l'*Agnus* de *Douce mémoire*, le *miserere* final a tant d'accent expressif.

D'autres témoignages du respect et de la liberté que Lassus garde vis-à-vis de ses modèles, nous sont fournis dans la messe *Entre vous, filles de quinze ans*. A la chanson de Clemens non Papa qui lui sert de sujet, il ajoute une cinquième voix. Dans le premier *Kyrie*, il ne fait que reprendre avec cette adjonction les quatre parties de l'original. Mais dans le *Sanctus*, il n'en conserve rien que les données les plus générales. Ayant rejeté ce qui, par le rythme et la disposition, semblait encore un peu guilleret, il atteint pour le *Pleni sunt* à la suprême gravité, en utilisant ce que son devancier présentait de moins propre à l'édification. Par la mesure à 3 temps au contraire, il ajoute encore à la vulgarité du fragment qu'il traite dans l'*Hosannah in excelsis*.

Parmi les messes à cinq voix de Lassus, on en peut citer encore deux, développées d'après les chansons : *Dictes maistresse* et le *Bergier et la Bergière*. Dans la première, les motifs principaux sont un peu secs. Quelques épisodes, surtout quand l'auteur procède par accords, semblent dûs plutôt à l'impatience qu'à l'inspiration. Dans la seconde, il y a plus de recherche et d'heureux contrastes de facture.

Quelques messes sont fondées sur des madrigaux. Une œuvre d'Archadelt, *Quand'io penso*, a été ainsi traitée. Tandis que, pour sortir d'une chanson française, mainte offrande à l'Église paraît indigne, ce qui provient d'un madrigal est déjà semblable à une prière ou à une méditation, avant d'être consacré par un texte liturgique. Deux cultes s'y rejoignent et s'y égalent, par la chaleur et par la majesté. D'autres gloses latinisées correspondent à ce commentaire d'Archadelt. En la messe *Ite, rime dolenti*, d'après un madrigal de Cyprien de Rore, la passion humaine est tournée vers Dieu sans rien perdre de ce que l'indécise tonalité phrygienne y suscitait de languide et de brûlant. *Scarco*

di doglia et *Qual donna attende* sont passés aussi en religion, par caprice du musicien. Mais il convenait que le célèbre *Io son ferito* de Palestrina, fût par Lassus admis près de l'autel, comme le plus tendre des cantiques. Enfin, *Amor ecco colei* devint messe à 6 voix, et la *Bella Amfitrit' altera* subit la même conversion, avec la richesse de 8 voix réparties en 2 chœurs.

De nombreuses messes ont été tirées d'un motet par Lassus. Souvent, il en choisit la matière dans son œuvre. Son chant de Noël *Sidus ex claro* et son psaume *Credidi* sont ainsi élaborés à 5 voix, par le moyen de citations ou de variations. Comme en d'autres remaniements déjà signalés, il manifeste la volonté d'ennoblir les mélodies qu'il y admet. Plusieurs messes à 6 voix ont la même origine, et sont façonnées d'après la même méthode. Par l'enrichissement de la polyphonie, ces compositions étendues gagnent en diversité. Des groupes de chanteurs peuvent y dialoguer, et les épisodes en trio, fleuris de vocalises, y forment contraste avec des ensembles lourds et retentissants. La grâce et la magnificence alternent ainsi. Mais il faut bien reconnaître que l'auteur se contente souvent à peu de frais, certain de plaire en opposant aux accords pleins du grand chœur, des harmonies plus transparentes. Au commencement de la messe *Domine, Dominus noster* (1577) il y a plus de sonorité que de musique, et le défaut de préparation se remarque aussi dans les messes *Ecce nunc benedicite* et *Deus, in adjutorium*. Mais les ressources qu'il a pu gaspiller en exercices frivoles, sont utilisées avec une anxieuse prudence dans la messe *Locutus sum*, où les fils d'une mélodie multiple s'étirent et se croisent d'un mouvement paisible et continu, et dans la messe *Dixit Joseph*. Là, subsiste le colloque solennel que les voix aiguës entretiennent avec les voix graves, dans le motet que Lassus a pris pour sujet.

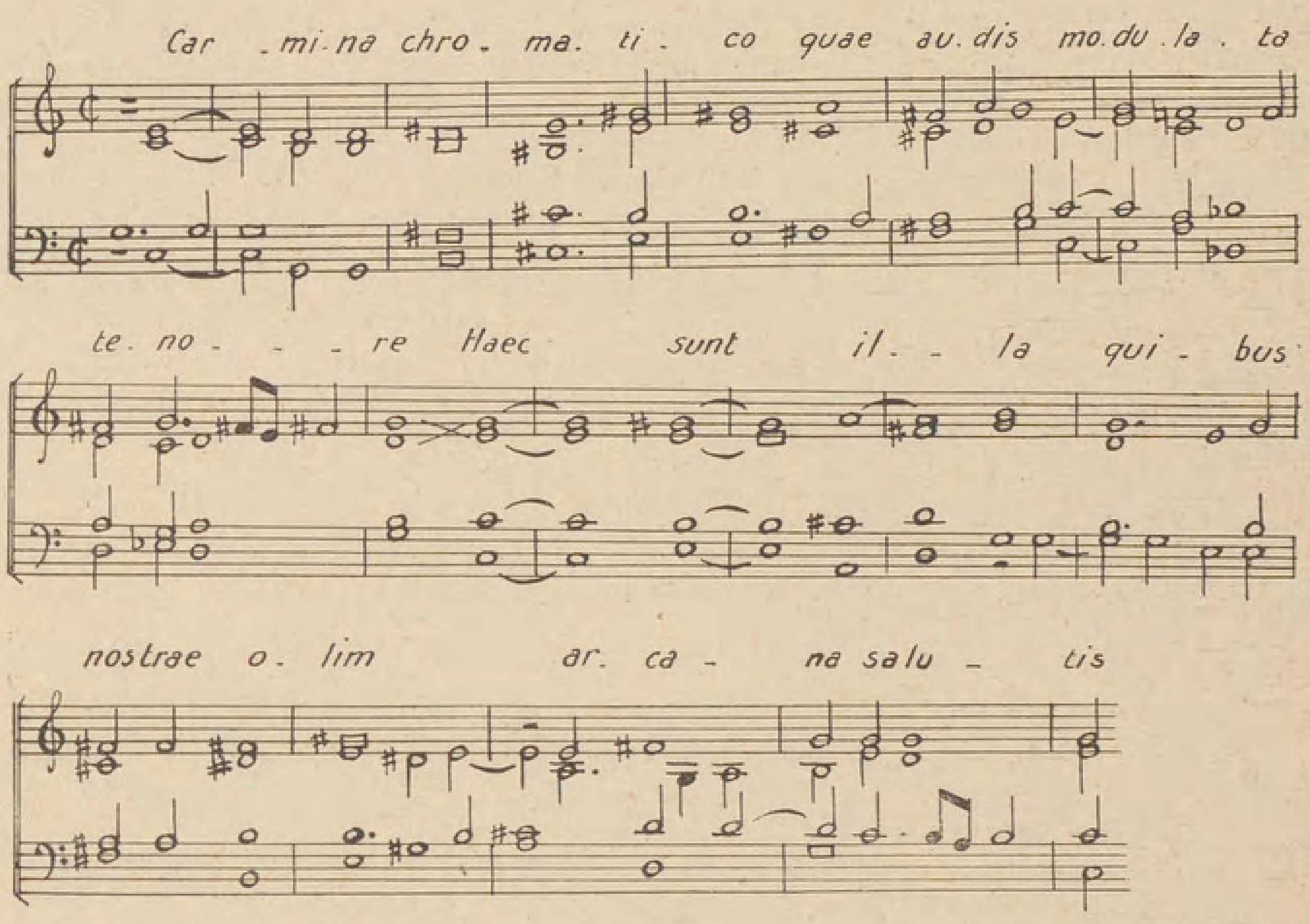
Dans la messe à 8 voix *Vinum bonum*, le compositeur paraphrase un chant bachique publié par lui en 1570. Il s'applique à n'en rien perdre, tout en ayant souci d'en apaiser l'entrain. Cependant, la succession des répliques échangées par les deux groupes vocaux est encore d'un mouvement bien vif. La répétition alternée des paroles y fait image (*et iterum*), et cette glose partagée, si favorable aux nuances, conduit par degrés aux interprétations capitales que publie la troupe entière. Quand elle est rassemblée, le poids des accords s'impose d'abord à l'auditeur, et la surprise des enchaînements harmoniques va le trou-

bler. En usant d'une vieille recette — choir soudainement d'ut en si bémol — Lassus évoque le royaume effroyable de la mort. Il réserve au mot *Dominus*, dans le *Sanctus*, d'être marqué par une acclamation générale. L'*Adoramus te* du *Gloria*, l'hommage au « *Dieu vrai* » dans le *Credo*, le solennel *et homo factus est*, sont de même proposés par tous. Ils s'unissent encore, comme pour symboliser la multitude de ceux que le dernier jour éveillera, à la fin de l'*Et expecto*. Ici, le texte avait été réparti entre les deux chœurs : le premier se tait après avoir dit la longue attente, et le second annonce (en rythme ternaire) la résurrection que le premier chante aussitôt après dans le même mouvement. Il y a bien quelque abus dans l'emploi de telles ressources : le motif saccadé et descriptif imaginé pour *descendit*, est repris avec trop d'insistance.

Il est assez rare que le musicien ait pris, pour sujet de ses messes, le plain-chant de l'Église. Par deux versions de l'*Asperges me*, à cinq voix, il prélude à la cérémonie dominicale. Mais, pour le *Kyrie*, le *Sanctus* et l'*Agnus*, il ne prend conseil de la liturgie qu'en deux services de « férie », et dans l'office des morts. Deux messes à quatre voix sont écrites pour le temps du carême. Dans la première, le *cantus firmus* du *Kyrie* est exprimé pour la première et la 3e invocation par le ténor; au *Christe*, par le soprano. Les trois notes grégoriennes du premier *Sanctus* ne sont énoncées qu'après une introduction formulée par le soprano, l'alto et la basse. Le trio du *Benedictus*, libéré de la contrainte rituelle est fort simple et mélodieux. L'autre messe destinée au mercredi-saint, est aussi dépourvue de recherche, de même que la musique à 4 ou 5 parties, rédigée pour les cérémonies funèbres.

Par sa messe de 1556, et par de nombreux motets, Lassus avait donc attesté qu'il était maître de l'ancien langage. Il s'efforça bientôt de prouver qu'il savait aussi appliquer aux paroles latines, et avec continuité, le *novum melos*. Il n'avait que 28 ans quand il accomplit, sans doute pour le duc, la copie de ses pièces à 4 voix où sont présentées les douze *Prophetiae Sibyllarum*. Le texte est en vers latins, d'un poète inconnu (1).

(1) Ce poème avait été communiqué par Gilbert Cousin à l'éditeur de *Sibyllinorum oraculorum libri octo*, avec annotations de Sixt Birck d'Augsbourg. Les 12 strophes (sans le préambule) sont imprimées à la fin du volume (1545).

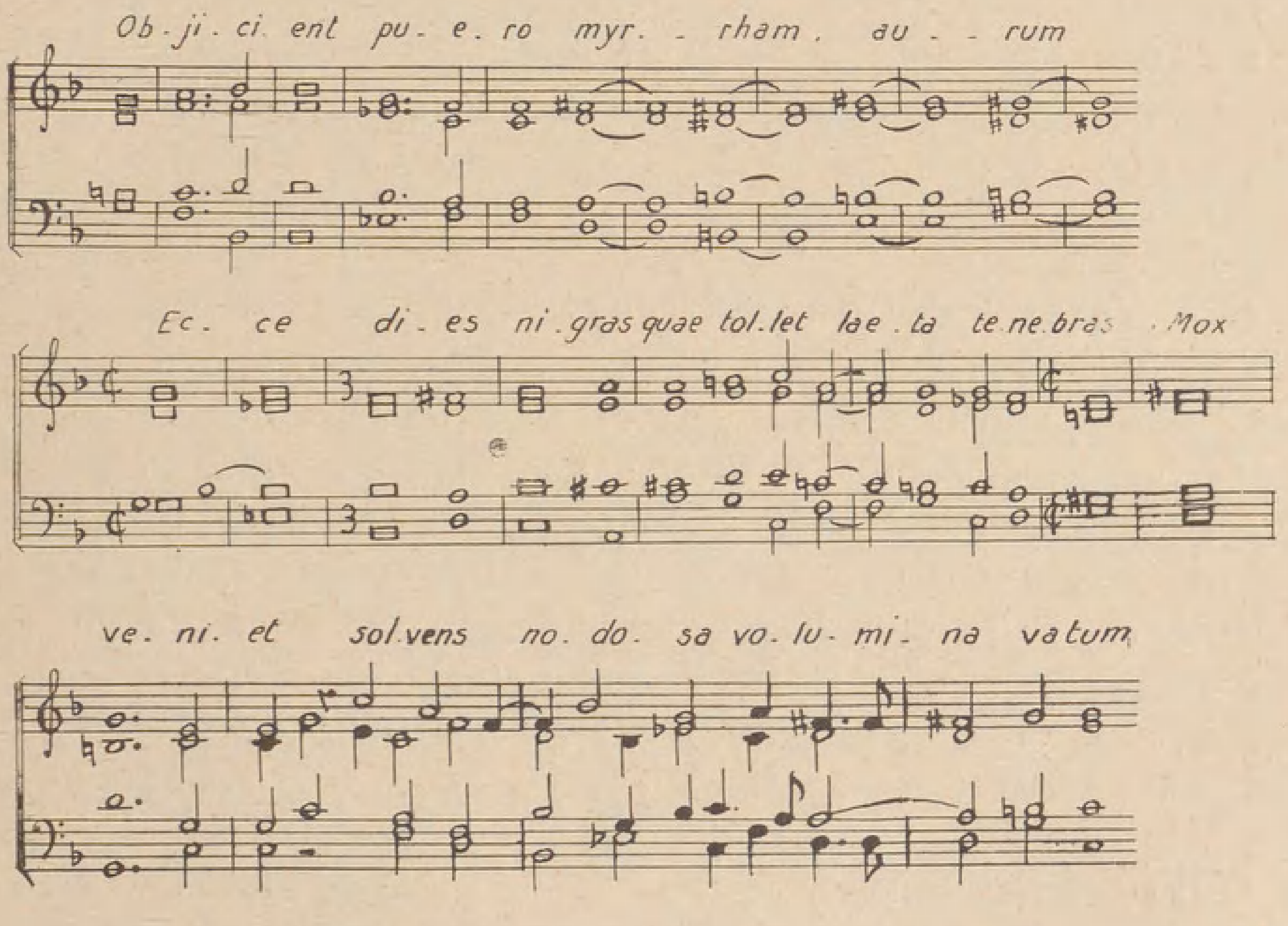


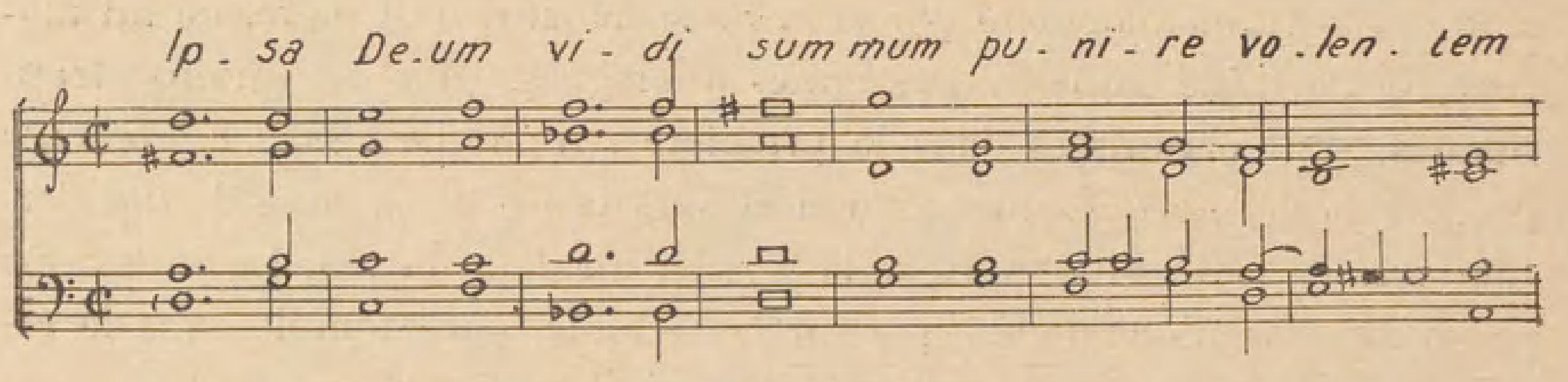
Les cahiers de chaque partie sont ornés de peintures et l'on y retrouve encore 3 portraits du musicien (2 avec mention de son âge; Vienne, Bibl. nat., ms. 18744 A). Il est vraisemblable que le compositeur avait vu à Rome les figurations célèbres des Sibylles. Il a dû songer à ce que l'annonce de la rédemption avait d'étrange et de puissant, venant de ces messagères fabuleuses. Et il a jugé que les prévisions d'un avenir merveilleux ne pouvaient être mieux interprétées qu'en ce langage chromatique pour lui encore si riche de promesses. Il reprend avec audace, *chromatico tenore*, ces poèmes que les Sibylles ont chantés *ore intrepido*. Dans l'introduction, il éprouve les éléments du problème chromatique (1). Il y établit qu'il ne cède pas comme Vicentino à l'illusion des érudits, et qu'il ne vise pas à restituer un genre antique, mais qu'il a recours aux trouvailles récentes des madrigalistes pour monter son coloris et, dans un sujet si favorable, tendre à provoquer l'étonnement. C'est par la succession des harmonies que l'esprit de surprise agit ici le plus vigoureusement. Dans les premières mesures, les accords d'ut et de sol majeur

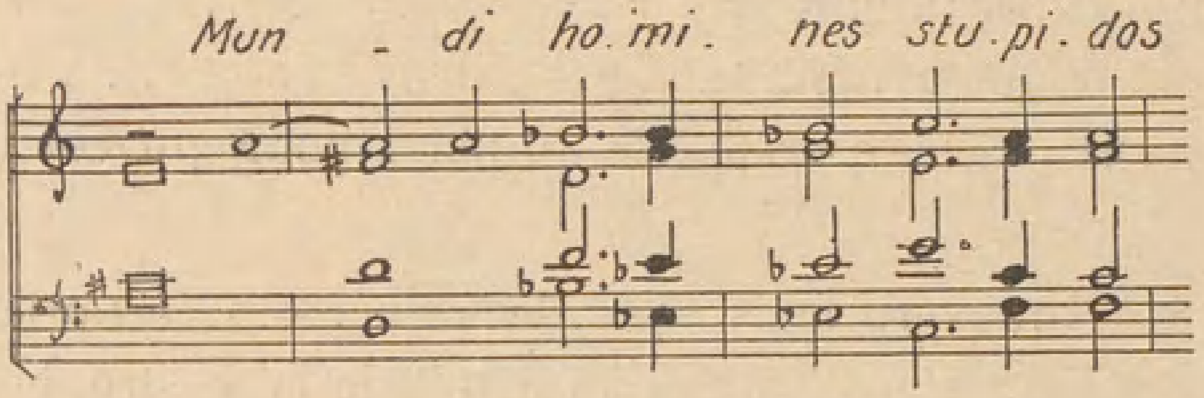
(1) Elle a été considérée avec justesse comme *eine reine Studie in der Chromatik* (A. Sandberger, *Mitteilungen über eine Handschrift und ein neues Bildnis Orlando di Lassos*; v. p. 38 des *Ges. Aufsätze zur Musikgesch.*, 1921).

sont suivis immédiatement par ceux de si majeur, d'ut dièze, de mi majeur, de fa dièze mineur. Des suites analogues, plus ou moins troublantes, sont organisées dans la première strophe (*sed satis est oracula prodere verbo*), au commencement et vers la fin de la seconde, au dernier vers de la 4^{e}, au 4^{e} vers de la 9^{e}, etc. En d'autres cas, les inflexions par demi-tons n'ont d'effet que sur la mélodie, par exemple dans le cri d'enthousiasme du soprano *Ipsa Deum vidi summum* (8^{e} str.; v. aussi l'accent que la même voix donne à *reginae mundi*, dans la 2^{e} str.). Discrète, mais émouvante est la descente graduelle du ténor pour *qui corde reponet* (3^{e} str.).

Il est donc empressé à innover, mais sans dédaigner ses formules habituelles. Il y a des imitations significatives au début de la 3^{e} strophe. L'adjectif *jucundus* est porté par une vocalise dans la 1re, et *summus* dans la 12^{e} est associé aux mêmes balancements du contrepoint que *Sanctus* dans les messes. *Nodosa volumina* embarrassent le rythme de syncopes (5^{e} str.) ; un rabachâge hâtif et assourdi avilit *sordida* (2^{e} str.), tandis que le mot *vincit* éclate au sol aigu du soprano après un élan d'octave (3^{e} str.); *solo* est dégagé presque entièrement de l'ensemble par le soprano (1re str.), et tous se taisent après *silenti* (9^{e} str.).



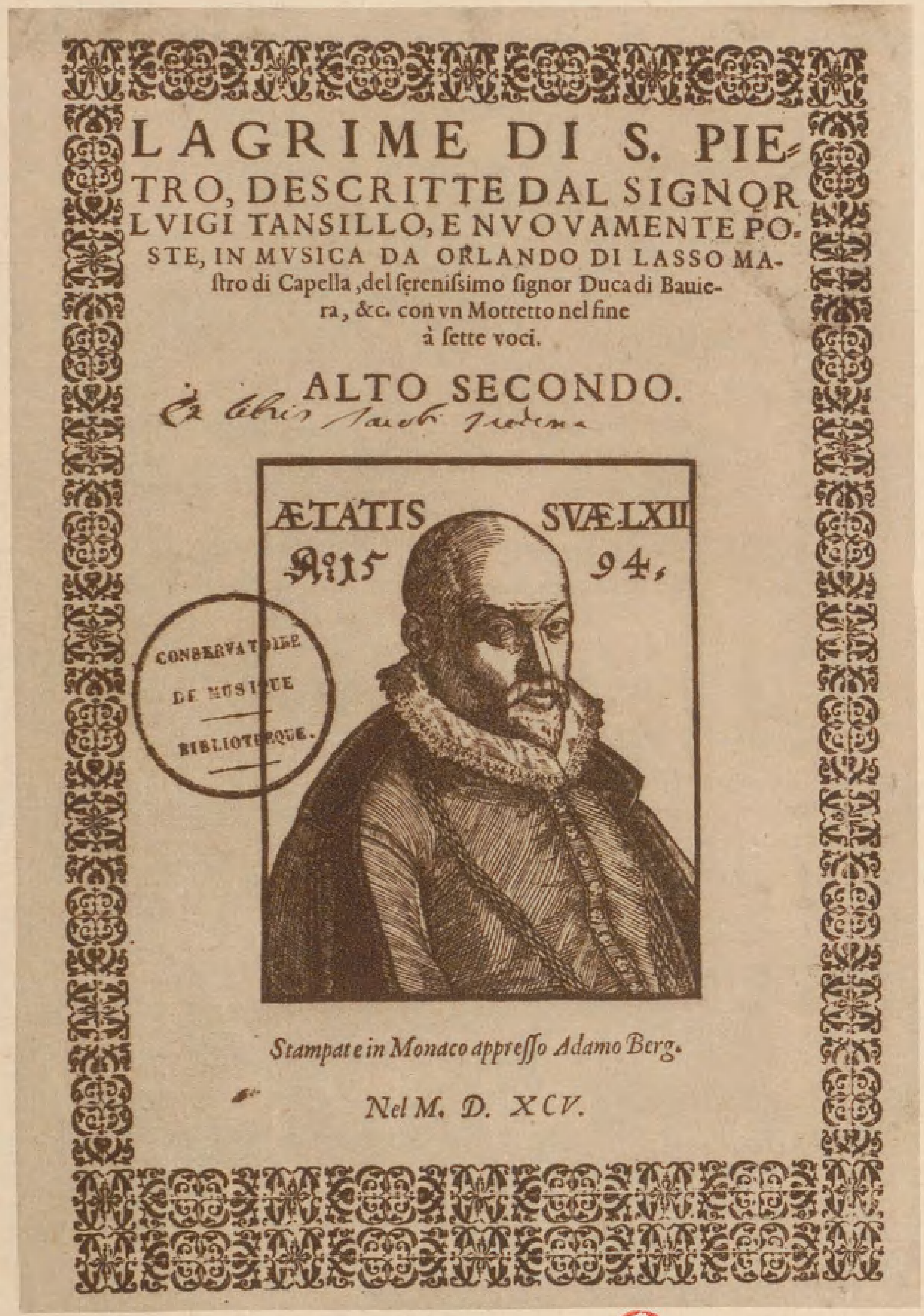




Dans le même manuscrit où il est représenté à l'âge de 28 ans, Lassus a copié ses *Novem lectiones ex Job* (1). Il a médité sur les plaintes et les invectives du patriarche avec une sombre vigilance. La rudesse des mots et l'âpreté du sentiment l'ont stimulé. Sa cadence est brutale et saccadée pour marquer ce qui est méprisable (*brevi tempore; in pulverem; nihil*). Il met de la violence dans les grands cris de la basse (*praecipitet*), et il presse la mesure pour indiquer l'emportement de la fureur. Il semble pourtant qu'il façonne parfois trop richement ces chants de l'abjection et du néant. Le flot d'allusions qui se déverse en son discours est si véhément qu'il ne saurait l'arrêter. Il lui faut d'amples figures pour expliquer *Numquid sicut dies hominis* ou *Quare posuisti me*. Il lui faut de la durée et des détours pour rendre *Taedet animam meam*. Mais il renonce à toute périphrase quand il veut laisser à la parole une efficacité immédiate. L'horrible appel à la pourriture est prononcé par le soprano avec une sévère simplicité. Maint passage du texte est presque récité ou psalmodié (*Tu es, Domine; et scias*, etc.). Des progressions aussi sont essayées et même accomplies (*Dicam Deo; quid est homo; et consumere me vis; noctem verterent*). L'effet peut en être renforcé par l'action des 4 voix. La formule *spero lucem*, modulée inégalement est ainsi appliquée avec opiniâtreté. *Surrecturus* jaillit de même par des intervalles divers, comme *ut quaeras* dont les redites ascendantes sont produites par quarte, par quinte, par octave, et même par tierce, et même par seconde.

Dans *Quare me persequimini*, 2 groupes se pourchassent de près par

(1) Elles furent publiées en 1565 avec une dédicace au duc Albert.


LAGRIME DI S. PIETRO, DESCRITTE DAL SIGNOR LVIGI TANSILLO, E NVOVAMENTE POSTE, IN MVSICA DA ORLANDO DI LASSO MAstro di Capella, del ſereniſsimo ſignor Duca di Bauiera, &c. con vn Mottetto nel fine à ſette voci.

ALTO SECONDO.

ÆTATIS SVÆ LXII

Aº 15 94.

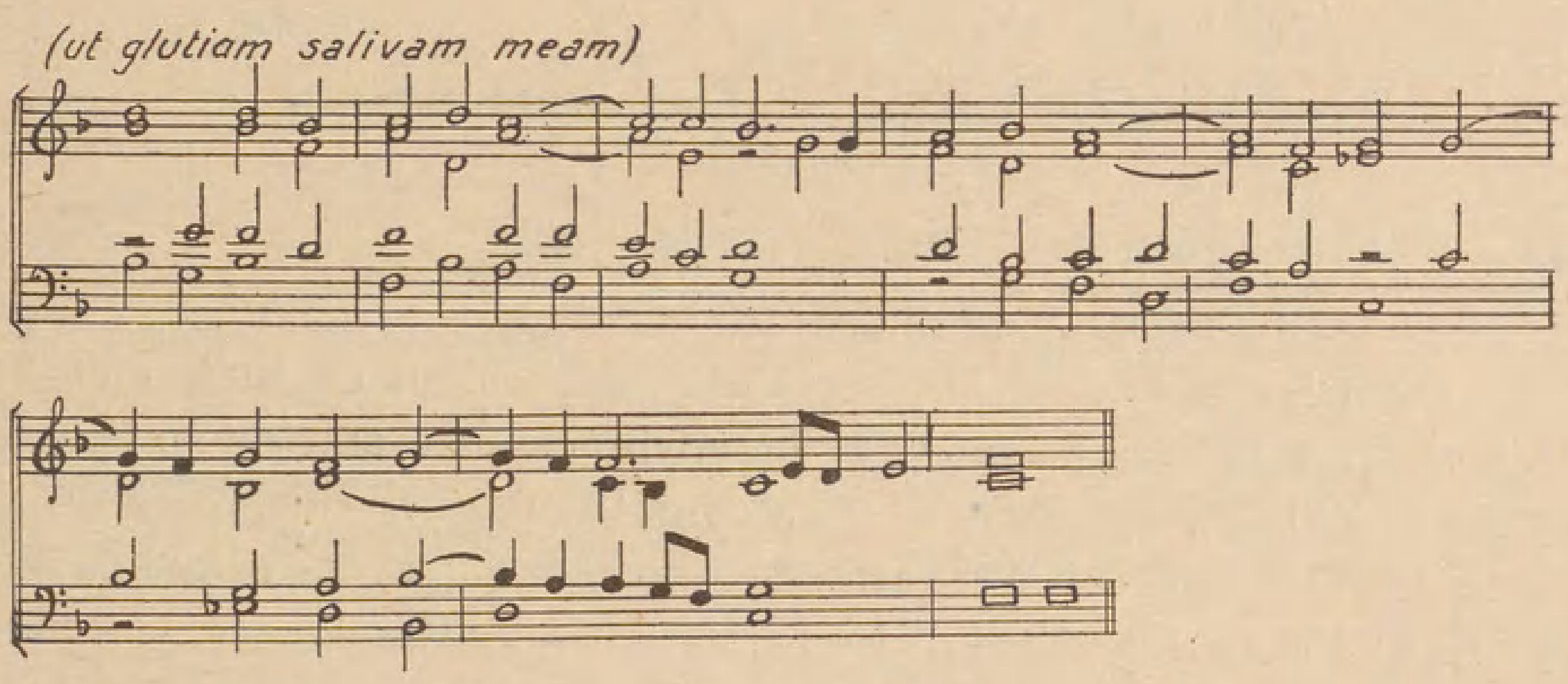
CONSERVATOIRE DE MUSIQUE BIBLIOTHÈQUE.

Stampat e in Monaco appreſſo Adamo Berg.

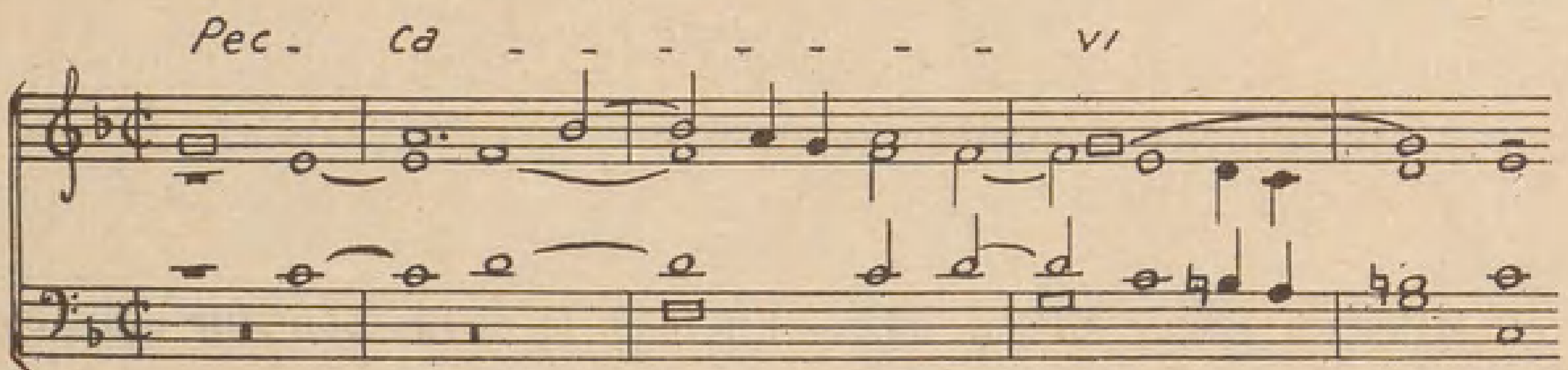
Nel M. D. XCV.

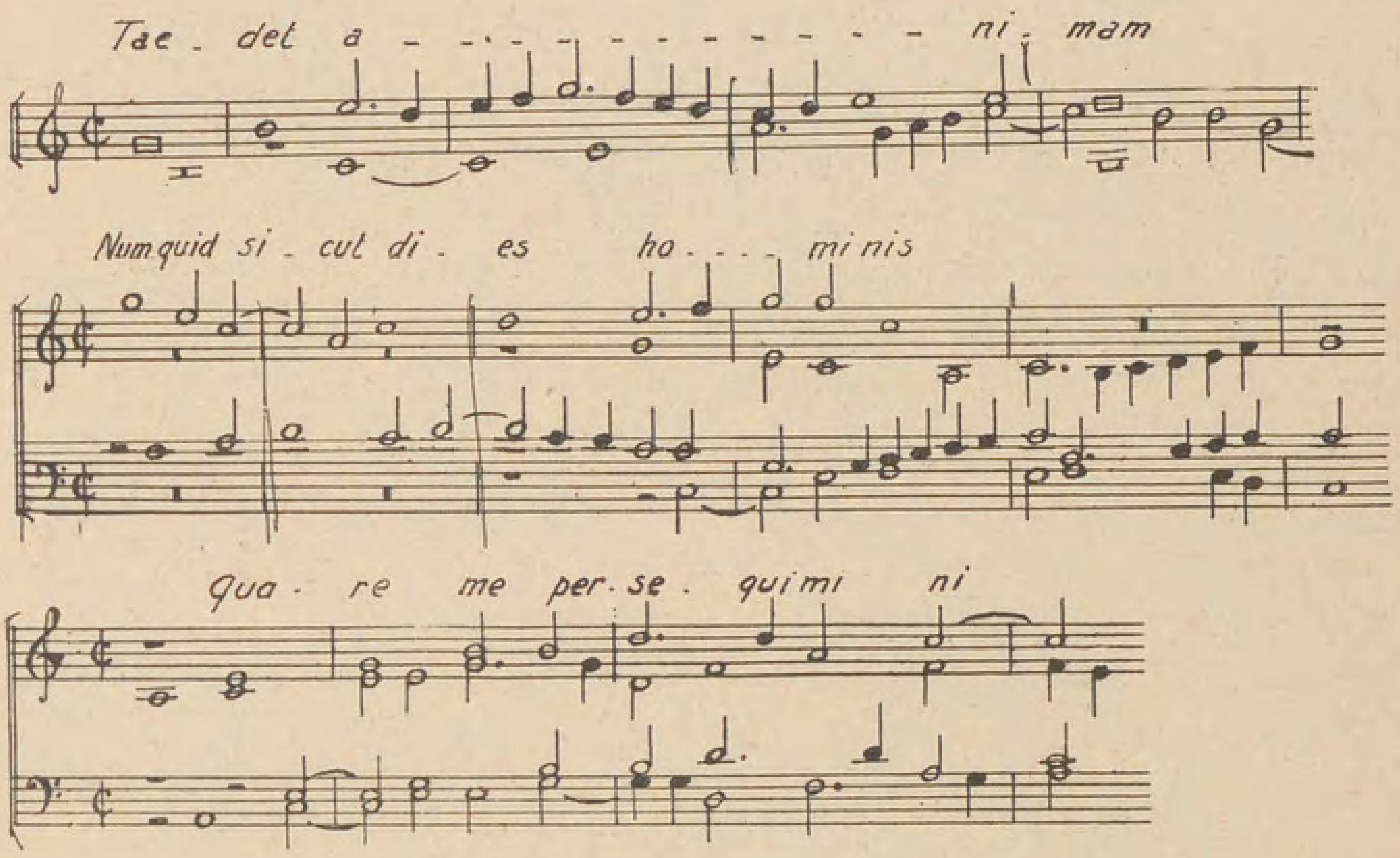
Planche XXXII. — Gravure de Jean Sadeler. - Cl. H. Laurens

les échelons de tierces superposées, et un enchaînement analogue, mais établi à l'inverse, fournit une image pour *porriges dexteram.* L'effort assidu et l'obstination vaine de celui qui prétendrait échapper à la main puissante sont dédaigneusement assimilés au labeur d'un écolier qui s'aventure dans une intrigue musicale, et s'y reprend sans succès (*qui de manu tua possit eruere*). Une grande phrase tombante, ininterrompue, alourdie par des accords sur chaque note, par des retards et par des retours, entretient avec réalisme l'angoisse de l'étouffement (*ut glutiam,* etc.).



L'harmonie et la modulation, enfin, ajoutent à la diversité du commentaire. La sixte, la quarte et sixte, et la septième prolongent l'inquiétude en *Peccavi.* Une série de consonances imparfaites se rapporte à *in amaritudinibus* et à *in amaritudine.* Notre ton de mi bémol intervient, pour *peccatum meum,* pour *non peccavi,* pour *et in tenebris.* Dans la lente suite d'accords qui porte *infernus domus mea est,* celui d'ut mineur est troublé par la persistance d'un la au ténor. Des accords de fa dièze mineur et de si mineur colorent étrangement la sobre déclamation d'*et in novissimo die,* et le ré dièze que le soprano joint à la 3e syllabe d'*alius* évoque, après une morne descente, l'éclat de si majeur.





Quand les *Psalmi Davidis poenitentiales* parurent en 1584, l'auteur rappela qu'il les avait composés 25 ans environ auparavant, « pour l'usage privé » d'Albert. Ce grand ouvrage doit être ainsi considéré, avec les précédents, comme un de ces actes de probation que le duc exigea de son nouveau serviteur. Satisfait de cet ample et capital témoignage, le souverain voulut qu'il fût conservé dans une belle copie, ornée par le peintre Hans Müelich (1). Un premier volume fut achevé en 1565. Dans le commentaire des peintures de Müelich, Samuel Quickelberg rapporte que les psaumes furent commandés par le prince à Lassus, qui sut exprimer la force des divers sentiments, représenter *rem quasi actam*, user à propos d'une voix « lamentable et plaintive », etc. « *Hoc quidem musicae genus musicam reservatam vocant* » : Roland s'acquittait de la tâche pour laquelle il était venu d'Anvers.

Ces psaumes sont traités à 5 voix avec des épisodes à 2, 3, 4 et même à 6 voix. Le musicien y a rencontré le poème de ses craintes et de son émoi. Il l'interprète avec beaucoup de simplicité en un style massif et dur. La déclamation l'emporte sur la mélodie, avec des répétitions de notes, des gradations, une brusquerie désespérée. Quelquefois, le travail du contrepoint a la morne précision d'un exercice propitiatoire. Les canons du *De profundis*, directs ou contraires, ne se poursuivent que

(1) Cf. J. J. Maier, catalogue cité, p. 93. — En 1559, le même honneur avait été accordé aux motets de Cyprien de Rore (*Ibid.*, p. 89).

d'après une formule psalmodique. Rigide motif, dont la répétition eût affaibli à l'extrême tout autre que Lassus. Mais, pauvre en esprit, il sait encore draper la bure du renoncement, et attribuer quelque saveur au pain du jeûne. Les images qu'il déploie ici avec modération ne perdent rien de leur vertu significative. Il asseoit le verset *sustinuit* sur le *cantus firmus* de la basse. Il y a un mélange de certitude et d'appréhension dans les balancements de *quia in te speravi*. Une langueur fiévreuse règne en *non est sanitas*, tandis que *spiritum rectum* suscite des accords fermes et nets. Les sursauts de la basse et du ténor pour *et exultabunt ossa*, sont suivis, pour *humiliata*, d'une descente graduelle qui s'étend de l'ut du ténor au mi grave de la basse : étalage sans doute inopportun de l'épithète, mais où les septièmes et surtout les secondes sont ingénieusement employées. Au commencement du même verset, se trouve une excellente démonstration de la souplesse avec laquelle il faut opérer pour être écouté favorablement (*Auditui meo dabis gaudium*). Mais les répétitions inutiles d'une finale psalmodique se rapportent fort bien à *non delectaberis*.

Il est donc nécessaire d'observer les détails, pour reconnaître ce que cache d'abord cette monotonie de grandeur. Les remarques déjà faites sur les procédés et même sur les intentions de Lassus aideront en cet examen. Même dans le solide appareil des accords parfaits, il y a de la diversité, puisque le nombre et la nature des voix y est variable, et qu'ils se succèdent souvent d'une manière inattendue. Et la différence des modes ajoute encore aux nuances, mais sans distraire du sacrifice qu'offre à Dieu un esprit accablé.

Cent compositions de Roland de Lassus sur les versets du *Magnificat* ont été publiées par son fils Rodolphe en 1619. Un certain nombre de ces œuvres de 4 à 8 voix avait été imprimé déjà en 1567, 1576 et 1587. Bien souvent, la musique y dépend de la psalmodie liturgique. Les 24 *Magnificat* donnés en 1567 comprennent trois séries de pièces à 4, à 5 et à 6 voix, et dans chaque série le cantique est traité en chacun des 8 tons de l'Église. En d'autres cas, l'auteur prend pour sujet un motif de plain-chant (*Pange lingua*, par exemple), ou travaille, comme dans les messes, d'après un motet. Son *Deus in adjutorium* a été ainsi utilisé pour l'office du matin et pour les vêpres. Il reprend encore, dans un *Magnificat*, son *Omnis enim homo*. Ses propres chansons lui fournissent également des thèmes, par exemple, *Beau le cristal*, *Dessus le marché d'Arras*, *Mais qui*

pourroit, *Suzanne un jour*. Il a recours aussi à des madrigaux. Son intérêt pour les travaux de Cyprien de Rore, dont il témoigne par d'autres emprunts, dans la messe *Ite rime dolenti* en particulier, le mène à imiter dans un *Magnificat* édité en 1576, *Anchor che co'l partire*. Il s'inspire dans un autre, mais très discrètement, du *Vergine bella* de Rore. Le premier et le dernier verset de cette composition sont à 5 voix, et les autres sont écrits à trois, généralement en style d'imitation.

Bien que morcelées ces paraphrases rappellent souvent le caractère expressif de leur modèle. On y retrouve la gravité d'*Ultimi miei sospiri*, l'enjouement d'*Aurora vezzosa*, la sagesse de *Suzanne un jour*, la coquetterie menue de *Tant vous allez*, de *Las, je n'irai plus*. Divers passages du texte reçoivent pourtant une traduction particulière. Il se plaît à marquer les mots *fecit potentiam* (*Si credessi; De le belle contrade; S'io esca vivo; Hélas, j'ai sans merci*). Il interprète *dispersit* par un chant fragmenté (*Si credessi; Omnis enim homo*, etc.), il cherche volontiers des allusions pour *implevit bonis* et pour *dimisit inanes* (*Beau le Cristal; Recordare*).

Il serait superflu d'accumuler ces preuves de la diligence avec laquelle Lassus poursuit de justes correspondances entre les mots et la musique. Mais c'est encore par là qu'il l'emporte dans les œuvres que nous n'avons pas encore mentionnées. Avant tout, dans ses motets où la variété des sentiments que le texte excite lui offre tant d'occasions d'imaginer. Il y ajoute au vocabulaire qu'il avait acquis par la pratique du madrigal. Il trouve non seulement de nouvelles équivalences pour qualifier, sous les espèces de la musique, les différentes manières d'être des choses, mais il est habile à ranimer les métaphores usuelles, comme s'il en concevait les raisons. Ayant dégagé des figures du langage musical les éléments que l'habitude a rendus intelligibles à tous, il les considère comme un sujet perpétuel de variations sur lequel son industrie lui permet d'opérer indéfiniment. Mais il ne façonne pas seulement ses images avec des lignes significatives, il procède aussi par masses.

Les accords parfaits lui fournissent le symbole du repos (*illic sedimus*, V, p. 25), de la lumière (XI, p. 64), de la puissance de Sion (III, p. 136), de la sécurité (XI, p. 12), de la douceur, de la prière et, en général, de tout ce qui est clair et bienfaisant. Mais la paix, la splendeur, la stabilité, la vigueur qu'il y reconnaît, apparaissent mieux par l'arrangement, la préparation ou la suite qu'il leur donne. Les paroles qui évoquent la béatitude ou qui la confèrent, semblent descendre d'un

ciel miséricordieux pour se répandre en ces harmonies pures (*Benedictus es, Domine*, III, p. 65; *Pax vobis*, dans *Surgens Jesus*, V, p. 61). Le bonheur d'entendre les enseignements divins (*Beatus qui intelligit*, XVII, p. 105), l'ardeur croissante du pieux désir (*Concupiscendo concupiscit*, XVII, p. 145), le privilège de la charité (2e partie de *Cum essem parvulus*, XIII, p. 75), l'attente contemplative du salut (*quantum bonum est in silentio*, dans *Quam benignus es*, IX, p. 31) (1), éveillent chez Lassus le besoin d'une suavité pleine et immédiate. Il présente cependant sous des apparences diverses la substance musicale qu'il y recherche. Ingénieux à la colorer et à l'échauffer, à en mesurer le poids inégalement, à en changer la tonalité, il agit sur l'attention soumise à un plaisir uniforme. Des modulations imprévues mettent de l'inquiétude en cette sérénité comme si, pour dévier de leur gamme, les forces consolantes se chargeaient de menaces. L'étrangeté des rapprochements put causer de la stupeur, quand il fallut éprouver en *Timor et tremor* les chutes soudaines de fa en ré, d'ut en la, de sol en si (*miserere mei*, XIX, p. 7). Le poète du surnaturel a pressenti qu'il n'en suggérerait pas les épouvantes et les ravissements, s'il n'introduisait en son discours quelque chose d'inouï. Il y mêle non seulement des notes encore rarement employées, mais il laisse retentir en même temps les consonances qui leur appartiennent. Un la bémol gronde à la basse, aux mots *timor Dei* (*Beatus homo*, XVII, p. 100), tandis que le mi bémol grave évoque soudain les extases de l'adoration (XI, p. 149) ou les effets de la divine mansuétude (IX, p. 79).

Comme dans les madrigaux, les sixtes incertaines annoncent le malaise et le doute. Elles sont utilisées avec subtilité pour dénoncer les œuvres de la chair en *Diliges proximum tuum* (I, p. 115). La préoccupation de la mort (*O mors, quam amara*, XV, p. 67), la ruse des médisants (*lingua dolosa*, XVII, p. 50), la douleur sans remède (*crucior*, VII, p. 2) sont exprimées aussi par cette musique dépourvue d'assises. Sous l'apparence du faux-bourdon à 3 voix, les mêmes chants désignent l'erreur (VII, p. 107), le manque de sagesse ou de force, la Synagogue, la mauvaise journée (XV, p. 85; XVII, p. 8, p. 104, p. 106, p. 114), etc. Par un artifice de même caractère, Lassus représente le Christ suspendu, et qui glisserait de la croix s'il n'y était retenu par ses plaies (XI,

(1) Voyez aussi *pax* (I, p. 118); *Beatus vir* (III, p. 50); *Beatus homo, quem* et *Beatus homo, cui* (XVII, p. 9 et p. 99).

p. 173). Édifiées sur la quarte, les sixtes sont encore les interprètes de l'envie (I, p. 116), de la tristesse éplorée (V, p. 116), de l'ivresse (XV, p. 85) et de ce qui est vain (VII, p. 107). Une double ligne descendante des tierces est encore appliquée aux mots *vanitatem* (VII, p. 105). Des suites de tierces conviennent aussi quand sont mentionnés le jeu, le rire (*Ibid.* et p. 107), le langage naïf de l'enfance (XV, p. 72), d'humbles supplications (I, p. 89). L'épanchement de la cire fondante est décrit au moyen de dixièmes (IX, p. 107).

Les dissonances enfin, impriment l'accent de la douleur sur les mots que l'on ne saurait prononcer sans gémir. Des septièmes traitées par syncope, à la vérité, sont admises pour *crucifixerunt* (I, pp. 118-119), *lacrymarum valle* (V, p. 116).

Par le rythme, la traduction minutieuse du texte gagne encore en précision. Un compositeur de madrigaux ne pouvait manquer en ses motets, de chanter lentement *Beatus* (XVII, p. 105), *Tranquillae, Pacis amans* (XI, p. 71 et p. 125), etc. Il prend soin d'accroître l'effet de ses surprises d'harmonie par la durée des accords imprévus. Une tenue du soprano indique ainsi que la main vengeresse du Seigneur s'appesantira pour longtemps (XVI, p. 20). Remarquer les passages dont la rapidité est causée par l'interprétation de *velociter* ou de *praecipitationis* (XVII, p. 73; IX, p. 83), etc. serait maintenant inutile. Mais il faut reconnaître que la mesure est d'une gaieté brutale, quand Lassus se souvient des repas (I, p. 116) où il avait appris avant de l'affirmer par un motif trépidant (XV, p. 85) que le vin est *res tumultuosa*. On observera aussi qu'il module *cor eorum vanum est*, sur un mouvement de danse à trois temps (XVII, p. 26). Il use de la syncope, d'autre part, fort judicieusement, pour exprimer le trouble de la Vierge (VII, p. 18) ou d'Hérode (XI, p. 143), l'agitation déréglée des buveurs (IX, p. 41), la confusion (XIX, p. 9). La colère agite ses chants, d'un mouvement rapide et pointé (XVII, p. 45).

Il y aurait encore bien des particularités à considérer dans les mélodies mêmes de Lassus. On a déjà vu qu'elles sont parfois aussi simples que s'il déclamait sans chanter. C'est par un récit maintenu sur les mêmes tons qu'il dit les regrets et la résignation des Israélites exilés, en *Super flumina Babylonis* (III, p. 25 et p. 26) ou les désirs de louer Dieu (*Concupiscendo*, XVII, p. 145). C'est comme en parlant que deux groupes de chanteurs prononcent tour à tour *jam non sum dignus* dans *Pater peccavi* (VII, p. 25). De bien faibles inflexions enfin animent la

prière au « très doux Jésus », et la désignation de la crainte et des ténèbres (I, p. 76; XIX, p. 6); mais le chromatisme y suscite une emphase nouvelle, tendre ou dramatique.

L'insistance qu'il est facile d'indiquer par la répétition des motifs (*intende in me*, III, p. 21; *Ne timeas, Maria*, VII, p. 19), prend un tour véhément par le moyen de la progression. Que ce soit une déclaration redoublée (*Ego dixi*, I, p. 55), un ordre affirmé (*declinate*, III, p. 6), une supplication (*salvum me fac*, III, p. 17), la vertu du motif s'accroît quand il est ainsi transposé plus haut. La dénégation de Caïn s'élève dans les reprises du soprano, tandis que la basse exprime par la même gamme trois fois descendue l'obstination dans le mensonge (VII, p. 81). Les louanges adressées à Dieu ont plus d'éclat, à cause de l'opiniâtreté avec laquelle elles sont superposées en des motifs analogues, au commencement d'*Exaltabo te* (XVII, p. 136). De même, un des procédés les plus communs est réhabilité quand, par trois quintes étagées, la ligne mélodique semble tendre au plus haut des cieux (*Si cœlum et cœli cœlorum* (XV, p. 115). Le mouvement ascendant par intervalle d'octave, est d'autre part considéré par Lassus comme ayant assez d'ampleur pour diriger les élans de l'âme et ses oraisons les plus pressantes. S'il l'emprunte, comme l'aurait fait tout autre que lui, pour chanter *Ad te, Domine, levavi* (IX, p. 150), *Ad Dominum... clamavi* (XVII, p. 49), c'est aussi par là qu'il émet la prière de Moïse (III, p. 23), les souhaits de pardon (*relaxa facinora*, IX, p. 1), de lumière (I, p. 107) et d'éloquence pour célébrer Dieu (III, p. 66).

Les contemporains de Lassus avaient bien reconnu l'excellence de ses interprétations. En 1567, Joachim a Burck écrivait, dans la préface de ses *Decades IV* : « *Vere scit affectus exprimere, res ipsas numeris aequiparare* ». Gerlach, son imprimeur, le nommait avec les maîtres les plus fameux à cause de « sa composition suave et pathétique » (*Selectissimae cantiones* de 1579). Wolfgang Schönsleder tirait encore de son œuvre des exemples de musique significative, pour son *Architectonice musices universalis*, publiée en 1631, quand le style représentatif était déjà répandu (1).

Il advient que, dans ses commentaires, il ait à expliquer par ses mé-

(1) Schönsleder était né à Munich en 1570. Il fut admis chez les jésuites en 1590 (Sommervogel, *Bibliothèque de la Comp. de Jésus*, VII, 1896, col. 855). Un chantre de la chapelle ducale, Wolf Schönsleder (ou Schönswötter) s'était marié en 1569 (Sandberger, *Beiträge*, III, p. 40). Il survécut à Lassus.

lodies les caractères d'une autre musique. Il a soin de joindre au mot *cantus*, de belles vocalises qui sont l'honneur des chantres assurés, et il imite les instruments que le texte désigne. Au début de *Cantantibus organis*, il donne aux lignes de son contrepoint la même grâce et la même extension que s'il prétendait refaire quelque *ricercar* de Cavazzoni (V, p. 164). En un autre motet, il anime le contrepoint de six voix pour dire *in chordis et organo* (IX, p. 173). La trompette aux fanfares alternatives, la flûte monotone, la cithare avec ses petits tremblements se répondent dans *In hora ultima* (XV, p. 151 et p. 152), et paraissent isolément en mainte autre composition. Les seuls battements du rythme rappellent le bruit des tambours et des cymbales.

Lassus ne se sert pas très fréquemment du plain-chant dans ses motets. Outre ceux qu'il écrivit sur le *Da pacem* (XIII, p. 72 et 74, 1556), sur *Media vita*, où il donne l'ancienne mélodie au ténor, sur *O salutaris*, qu'il traite de même, sur le *Pater*, sur *O sacrum*, où il accompagne le texte liturgique avec tant d'émotion (*passionis*), il a en quelques-uns pris pour sujet les antiennes à la Vierge. Dans un *Regina cœli*, l'intonation rituelle s'achève sous une claire vocalise du soprano (*lœtare*, I, p. 81). Un *Salve, regina* où le *cantus firmus* règne à la basse, est divisé en trois parties, la première et la troisième à 6 voix, la deuxième à quatre. Une recherche assez profane de l'effet en gâte le style. Si les vocalises d'*O clemens* sont dignes de transmettre une prière, et si le motif aigu de *gementes* a l'accent d'une plainte, la joie d'*ostende* semble vulgaire, les cris d'amour du soprano (*o dulcis*) tiennent de la villanelle, comme les répétitions entrecoupées d'*exules filii* sont déjà du théâtre (XIII, p. 131 et suiv.).

Le plan de cette pièce montre cependant que le musicien avait le dessein d'en tirer quelque chose de grand. Généralement, les motets qu'il divise ainsi en plusieurs parties, sont fort solennels. Il y traite des scènes fameuses : l'adoration des Mages (XI, p. 141; à 6, à 4 puis à 6 voix), les noces de Cana (XV, p. 30; 6, 6, 3 et 6 voix), l'histoire du mauvais riche (VII, p. 1), l'Annonciation (VII, p. 16; 5, 5, 3, 6). Les cantiques de louanges se développent avec une heureuse diversité, grâce à ces inégalités. Ainsi *Laudate Dominum de cœlis* commence à 5 parties et se termine à 6, avec un accroissement de force; mais l'épisode *virgines et juvenes* est chanté seulement par le soprano, l'alto et le ténor (IX, p. 169).

Même dans les motets formés d'une seule pièce, on ne saurait trop le faire observer, Lassus distribue ses chœurs avec une admirable intelligence du coloris et de l'expression. Il rend significatifs jusqu'aux procédés scolastiques. En mainte composition, le ténor redit obstinément le même motif, mais c'est pour répéter une sentence ou une prière où apparaît l'intention de toute la pièce. *Respice finem*, conseille-t-il en *Libera me Domine* (XV, p. 109). « Aime et sois confiant », recommande-t-il en *Confisus sum* (VII, p. 92); *vanitas vanitatum*, vocifère-t-il sans cesse quand les autres chantent *Quid prodest stulto habere divitias*, etc. (VII, p. 41). La courte phrase dont il ne veut changer que le ton par une alternative uniforme trahit l'obsession d'un visionnaire, quand il y revient tant de fois dans *Exsultet cœlum* (III, p. 144), et il crie infatigablement la même supplication dans *Tu, Domine, benignus es* (V, p. 87). *Nosce teipsum*, commande sans cesse l'alto dans *Homo cum in honore* (XV, p. 90). Mais c'est au soprano qu'il échoit de proclamer l'anathème contre les belliqueux en *Congregati sunt inimici nostri* (IX, p. 186) (1). Son chant y est traité comme l'était le *pes* employé par Busnois et Josquin des Prez (voyez plus haut p. 178). Commencé sur un ré, il est repris ensuite sur un ut, sur si, sur la, sur sol. Il reparaît ainsi dix fois.

L'usage des formes rigoureuses du contrepoint est peu fréquent dans les motets. Le compositeur s'y était cependant rompu dès sa jeunesse, comme on le voit dans son motet *Creator omnium* publié en 1556. Dans *Verbum caro* (XI, p. 158), deux voix s'imitent exactement à la sixte.

Aux motets latins écrits pour l'église, sont ajoutées d'assez nombreuses pièces profanes dont le texte est latin. On a déjà vu que Lassus avait fait sa cour à divers grands personnages par des œuvres de cette espèce. Il y en a aussi pour les banquets. *Jam lucis orto sidere* à 8 voix (XXI, p. 84), *Fertur in conviviis* (III, p. 99), *Ad primum morsum* (XIX, p. 74), *Si bene perpendi* (XI, p. 37), *Ave color vini clari*, transformé en motet d'église (XI, p. 11), appartiennent à la liturgie bachique. Quelques pages sont inspirées enfin par Virgile, *Tityre, tu patulae* (XIX, p. 68) et *Dulces exuviae* (XI, p. 57), Horace à qui appartient le vers *Pulvis et umbra sumus* (I, p. 127) et tout *Beatus ille* (2e épisode; XI, p. 22), où Lassus reproduit avec tant de réalisme le mugissement des troupeaux (p. 25). En *Dulci sub umbra* (XI, p. 50) il imite aussi les chèvres et les syllabes *me meae* lui

(1) En *Populus ejus*, un ténor affirme constamment *si Deus nobiscum*, etc.; rappelons aussi le motif réitéré employé dans *Si qua tibi*.

fournissent, pour contrefaire le bêlement des brebis, un moyen dont il n'est pas loin d'abuser. Dans la même pièce, d'ailleurs, où règne la paix bocagère, il enfle et laisse expirer les sons de la cornemuse (p. 50).

Il a déjà été dit qu'il excellait à préparer ces allusions instrumentales. Dans ses chansons allemandes, il en ajoute une fort juste à celles qui ont été signalées jusqu'ici, en laissant onduler des tierces sous une note prolongée, quand il évoque le cor (*Hörnlein*) d'un chasseur (XVIII, p. 89). Les pièces qu'il écrit sur un texte allemand sont pourtant assez sobres d'images. Elles se distinguent par la simplicité. Le tour en est jovial et résolu. Nulle recherche de métier. Quand Lassus introduit un peu de contrepoint figuré dans un chant de carnaval, c'est comme par dérision, pour représenter par ces imitations un « jeu de singes » (XVIII, p. 7). Mais s'il a de l'entrain, de la malice villageoise et de la vigueur en ces œuvres où il s'est associé à Hans Sachs (XX, p. 124), on y retrouve aussi les accents de la tristesse. L'âme désolée attend le secours divin et lutte contre le désespoir (*Wie lang, o Gott.*, XVIII, p. 27 et p. 28). Le musicien revient de même à sa disposition naturelle en des chansons françaises où il plaint un cœur « comblé de deuil et de mélancolie » (XIV, p. 80) où, avec Du Bellay, il dit le tourment d'un « foible esprit, chargé de tant de peines » (XVI, p. 34). Il y a plus d'apprêt dans les compositions où il emprunte à sa langue maternelle que dans les pièces qu'il offre aux compatriotes de sa femme Regina Wăckinger. Le malaise harmonique dont cinq voix gémissantes exaspèrent les incertitudes est provoqué subtilement et artificieusement prolongé dans *O foible esprit*. Comme dans les madrigaux et les motets, les traits significatifs abondent. La modulation soudaine et l'insistance sur l'accord inattendu donnent de la force à la fin de cette proposition « il vaut mieux ivre se coucher dans le lit, que mort, que mort (dans la tombe) » (XVI, p. 28). Les paroles, ici, sont de Ronsard. Dans la louange de Paris, la succession toute prévue des tonalités évoque justement la sécurité du « paisible domaine » (XVI, p. 50), tandis qu'une série descendante des sixtes semble à Lassus fort convenable pour interprêter « font les gens bestes », dans *Gallans qui par terre* (XVI, p. 112) qui vient de Villon. Dans *Sçais tu dire l'Ave*, le radotage de la basse sur les trois notes de « *disoit-il* », est d'un effet comique assuré (XII, p. 66) : il annonce les répétitions amusantes de *Pierrot*, dans le *Carneval* de Schumann.

Par le choix des textes, il apparaît que le musicien avait beaucoup pratiqué les poètes français. Il va d'Alain Chartier jusqu'à Pibrac. Marot,

Baïf et Belleau, lui sont familiers, aussi bien que Janequin, Certon et Claudin de Sermisy, dont il connaît si bien l'enseignement babillard (1).

De même que, dans les chansons françaises, Lassus ne fait que développer ce qu'il avait déjà mis dans ses essais de jeunesse, de même dans les madrigaux de l'âge mûr, retrouvons-nous et les mêmes intentions et, en général, les mêmes procédés. Mais l'exécution est toujours plus souple et plus sûre. Pétrarque est encore interprété, avec vivacité au commencement de *La vita fugge* (IV, p. 44), avec accablement dans *Amor, che ved'ogni pensier aperto* (voyez le passage *ch'io son si stanco*, IV, p. 50), sous d'amusantes figures en *Là ver l'aurora* (6e partie, *e col bue zoppo*, IV, p. 80; recueil de 1567), dans une paix harmonieuse en *Quel rossignuol che si soave piagne* (ibid., p. 85), par des tournures de dialogue en *Che fai, che pensi ?* (*ibid.*, p. 96). Il s'efforce aussi de montrer, après Bembo, comment l'homme avide de renom tend jusqu'*al polo* (VI, p. 112). Bien que l'Arioste lui parle d'un paradis qui serait de ce monde, il se laisse emporter d'abord vers le ciel... Il feint d'y parvenir par escalade, de s'y maintenir et d'y planer dans la lumière. Car la vocalise qu'il trace s'élève de palier en palier, et ne descend pour remonter aussitôt, que par les degrés les plus purs et avec le mouvement le plus égal (VIII, p. 78). On dirait qu'il veut imiter le froissement des jeunes feuilles sous les vents de mai au début de *Io, che l'età piu verd'*, qu'il a pris à Gabriel Fiamma (VI, p. 6). Il établit une sorte de colloque entre les voix élevées et les voix graves dans ce madrigal et dans *Ben sono*, du même poète (VI, p. 137). Cette alternative peut lui suffire pour opposer le sévère à l'aimable. Mais il n'éveille que des plaintes (voyez les accents entrecoupés et les accords de quarte et sixte pour *dolor*), devant la menace d'une force ennemie, dans *Il grave de l'età* emprunté encore à Fiamma (VI, p. 126). Les deux pièces ont été publiées en 1587. Dans le recueil où il les donne, Lassus a introduit un chant spirituel à 5 parties, écrit sur l'adaptation italienne qu'Antonio Beccuti avait faite du psaume 6. Le ténor y remplit d'abord le rôle principal (VI, p. 94).

D'autres interprétations de l'Écriture en langue vulgaire n'ont pas la

(1) Le « plus que divin Orlande » comme Ronsard l'appelait (1572), fut loué aussi par d'autres écrivains français (Sandberger, *Ges. Aufsätze* cités, pp. 89-91 et 107-109). En 1569, ses chansons étaient chantées avec le luth à Genève, chez Henri Estienne (P. de Nolhac, *Paul Melissus* dans la *Rev. de litt. comparée*, I, 1921, p. 185). Sa musique plaisait particulièrement à Charles IX (E. Champion, *Ronsard et son temps*, 1925, p. 233).

même liberté musicale. Car elles sont composées sur des mélodies que les calvinistes et les luthériens avaient admises dans leurs livres de cantiques. Le maître catholique a traité la traduction du *De profundis* rimée par Marot (*Du fond de ma pensée*, XVI, p. 159). Il emploie aussi au ténor le chant joint à *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* de Paulus Speratus (*A toi je crie, ô Jésus-Christ*, XVI, p. 118). Son *Père qui habites les cieux* (XVI, p. 115) est la reproduction de *Vater unser* (*Newe Teütsche Liedlein* à 5 voix, 1567; XVIII, p. 1). Il applique aussi son contrepoint à l'antique *Christ ist erstanden* (XX, p. 3) et à *Der Tag, der ist so freudenreich* (XVIII, p. 71).

Tandis qu'il pénètre avec Job et David dans les replis de la vie intérieure, ce visionnaire est contraint de soutenir la charge d'un administrateur. Ce n'est que par des soins absorbants, un regard continuel sur les moindres choses, que Lassus arrive à constituer en sa gloire la chapelle de Bavière. Il y parvint assez rapidement. Quand Guillaume, fils d'Albert, épousa Renée de Lorraine en 1568, la troupe musicale de Munich était incomparable. Un musicien napolitain, Massimo Troiano a décrit les fêtes des noces avec beaucoup de détails (1). Il loue d'abord le chœur où 12 chanteurs au moins subviennent à chaque partie, et si exactement que pendant toute une messe (quand ils chantent sans accompagnement), ils ne s'éloignent pas du ton qui leur a été proposé au commencement. Ils font entendre surtout des œuvres de leur chef, de Josquin, Willaert, Clemens non Papa, Morales et Cyprien de Rore. Des instruments à vent les soutiennent parfois : par exemple dans une messe à 6 voix de Lassus, et dans un motet à 7 du même (5 cornets avec 2 trombones). Mais il y eut 6 violes pour un motet de Cyprien, et 8 trombones, 8 violes, 8 *flauti grossi*, un clavecin et un *liuto grosso* pour un motet d'Alessandro Striggio. Ces apprêts et ces empâtements du coloris sont en effet importés d'Italie. Ailleurs, la curiosité de l'auditeur était satisfaite et même avec délicatesse, mais avec moins de plénitude et de variété. En France, le maréchal de Vieilleville passait pour entretenir une musique parfaite et « en prince », quand il réunissait à Metz (1554) un dessus et une basse,

(1) *Discorsi delli triomfi*, etc., 1568, et *Dialoghi*, etc., 1569. Les observations données ici sont tirées indifféremment de l'une ou de l'autre version qui concordent pour le fond, avec quelques variantes intéressantes. Compositeur, Troiano s'est surtout signalé par ses chansons à la Napolitaine. Soupçonné d'avoir tué le joueur de viole Battista Romano, il s'enfuit de Bavière en 1570 (R. Eitner, *M. f. M.*, XXIII, 1891, p. 1).

avec une épinette, un luth, un dessus de viole et une flûte traversière (1). Jodelle en 1559 tient pour merveilleux le dialogue où 2 luths, des régales, un clavecin, opposent par alternative les accords aux « fredons » (2). Et Ronsard mêle un peu plus tard « luths mariés à la voix », cornets, fifres, hautbois, tambourins, flûtes, épinettes et trompettes (3). Orchestre plus riche, mais orchestre de poète, accru peut-être seulement par le secours du vocabulaire.

Rien d'illusoire au contraire dans les remarques sur le nombre, la nature, la disposition même des instruments visibles ou cachés qui jouèrent aux intermèdes de la *Cofanaria*. Cette comédie, écrite par Francesco d'Ambra, fut représentée à Florence le 26 décembre 1565. Après chacun des actes, les musiciens interprétèrent par fragments la fable de l'Amour et Psyché. Francesco Corteccia, maître de la chapelle ducale et Alessandro Striggio leur avaient préparé la tâche. Comme la salle du spectacle était fort grande et très haute, il parut nécessaire que les *concerti* fussent *molto pieni*. Même avec le chant *mesto, ma soavissimo* de Psyché (soprano solo) réduite au désespoir, 4 *violoni*, maniés *fuori*, semblèrent insuffisants et 4 trombones avec un *lirone* en renforcèrent l'accompagnement. Pour ménager une *dolcissima armonia*, il fallut requérir 4 clavecins doubles, 4 violes, 2 trombones, 2 ténors de flûtes, un *cornetto muto*, une flûte traversière et 2 luths. Les 8 voix d'une *ballata* furent soutenues derrière la scène par 2 clavecins, 4 *violoni*, un luth *mezzano*, un *cornetto muto*, un trombone et 2 flûtes droites. En d'autres épisodes furent ajoutés un dessus de viole, des *storte* (cromhornes), une *stortina*, une *dolzaina*, une *lira* (instrument à archet), un *ribechino*. Il est regrettable que cette abondance reste pour nous confuse. Certes, les *violoni* et les trombones sont employés avec intention dans la plainte de Psyché. De même, il était opportun que, après le 3e acte, avec un chœur d'invectives et pendant un combat simulé, retentissent trombones, cornets et tambours. Mais on ne sait pas si, dans le cours d'un même madrigal, il y eut quelque diversité dans la répartition des ressources. Un seul contraste est révélé quand, après avoir opéré seules (ou associées à la *lira* ou au *lirone*), les voix reçoi-

(1) Vincent Carloix, *Mémoires sur la vie... de Vieilleville*, publ. par Buchon (éd. de 1875, p. 624).

(2) *Épithalame de Madame Marguerite*, sœur du roi (*Œuvres*, éd. Marty-Laveaux, II, 1870, pp. 122-123).

(3) *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, III, p. 300.

vent le secours de tout l'orchestre, par reprise ou par ritournelle. Et rien ne permet de supposer qu'ailleurs, l'unité de la masse instrumentale fut altérée par des alliances fortuites ou par des rivalités calculées (1).

Les détails de cette représentation furent sans doute bien connus de Lassus. Le prince Ferdinand, fils d'Albert V, avait assisté aux fêtes de Florence. Une relation de son voyage a été conservée. Le rédacteur en a été assez attentif à la musique. Il a observé quand les cornets et les trombones dissimulés derrière une draperie, ont résonné doucement, il a reconnu les grandes flûtes et les *khrumben Pfeiffen*, et il a précisé que dans le divertissement guerrier, le tambour battait l'alarme (2).

La plénitude italienne règne aussi dans les « entremets » auxquels Lassus présida pendant le festin nuptial de 1568. Mais il dut s'appliquer à mettre de l'ordre en ce chaos chatoyant. Car il savait diviser ses ressources, et trouver des contrastes dans la matière la plus unie. Massimo Troiano admirait qu'il introduisît de la variété dans un chœur, en soustrayant à l'ensemble des trios ou des quatuors de voix choisies. Il animait de même son orchestre, en séparant des éléments semblables, et bien plus encore, en opposant les unes aux autres des masses de sonorité différente. La conjonction des instruments à vent y est indépendante comme celle des violes. Et de part et d'autre, la saturation est obtenue par des moyens divers. Cinq cornets et 2 trombones n'ont pas le même éclat que cinq trombones et un cornet, et six *tromboni grossi*, avec leurs tons graves à la basse, ont une sombre vigueur. Quant aux violes, elles sont employées sous trois espèces : *viole di braccio* et violes de gambe, ordinaires ou *grosse*. Ces familles adverses, dans une même composition, se répondent ou s'unissent. Dans une pièce à 12 parties d'Annibale Padovano, 6 *viole di braccio* purent dialoguer avec 6 instruments à vent, tandis qu'une régale douce fleurissait leurs accords. Troiano jugea somptueux l'effet produit par 6 *viole di gamba grosse*, 6 flûtes, 6 voix et un clavecin, et une « musique » lui plut particulièrement, où agirent avec suavité un clavecin, un trombone, une flûte, un luth, une cornemuse, un *cornetto muto*, une viole de gambe et un *fiffaro*. Dispersion favorable aux fantaisies des solistes, et qui fut admise aussi dans une œuvre à 24 parties où « messere Orlando » réunit

(1) *Descrizione degl'intermedii* (de la *Cofanaria*), 1566 ; bibl. nat., Yd. 7231.

(2) Publié par Max von Freyberg (*Sammlung historischer Schriften und Urkunden*, IV, 1834, pp. 330-333).

8 voix sonores, 8 violes de gambe, 8 violes *di braccio* et, avec ces *chori*, 8 instruments disparates, basson, cornemuse, 3 cornets (*muto*, *alto* et *grosso storto*), un *fiffaro*, une *dolzaina*, et un *trombone grosso*. Il lui fallut sans doute bien de la fermeté pour réduire à la raison, dans leurs commentaires présomptueux, les principaux de ses auxiliaires, Antonio (Morari) qui excellait à orner de passages les mélodies destinées à son dessus de viole, ou Domenico de Venise qui soufflait dans son cornet avec grande douceur, mais aussi avec *gagliardia di petto*.

Si la puissance de Lassus est inscrite en son œuvre, les raffinements de son art ne pouvaient être connus que par ces descriptions. Troiano y ajoute aussi à ce que l'on peut deviner de l'homme. Il nous raconte ses prouesses comiques, alors que sa prédilection pour les sujets âpres et troublés est évidente. Il aurait donc réagi contre ses langueurs par une gaieté forcenée. Ses villanelles en témoignent, et il est vraisemblable qu'en sa jeunesse, il avait participé à des farces improvisées. Le 7 mars 1568, le prince Guillaume avait eu le désir d'entendre une comédie le jour suivant (1). Lassus et Troiano en établirent aussitôt l'esquisse, et tous deux montèrent sur la scène. Le maître de chapelle eut le rôle d'un Vénitien de condition, Pantalone di Bisognosi. Il se vêtit de rouge avec un long manteau noir, prit un masque ridicule et chanta, en s'accompagnant sur le luth. Dans une scène avec son valet Arlequin, il put voltiger avec la même souplesse qu'un bateleur de métier : il saisit son partenaire par les épaules, et tous deux accomplirent un périlleux moulinet. Les paroles de sa chanson (*Chi passa per questa strada*) se trouvent dans une des *Villotte alla padovana* publiées par Azzaiolo en 1557. En sa tablature de luth (1563), Jacomo Gorzanis utilise, pour une *padoana*, les motifs joints au même texte (2). Dans le colloque entre Pantalone (le *Magnifico*) et Arlequin passèrent sans doute bien des intonations analogues à celles que Lassus prête à Zani et à son patron, dans les *Villanelle* de 1581 (X, p. 135). Il est possible ainsi de s'imaginer

(1) Des peintures murales au château de Trausnitz, près de Landshut, représentent les péripéties d'une comédie à l'italienne (R. Gehring, *Ornementale Malereien vom königlichen Schloss Trausnitz*, 1884). Comme elles ont été faites quelque 10 ans après le mariage de Guillaume, on a contesté qu'elles fussent en rapport avec la farce où Lassus parut (Trautmann, *Italienische Schauspieler am bayrischen Hofe*, dans le *Jahrbuch für münchener Gesch.*, I, 1887, p. 247). Cf. E. Bassermann — Jordan, *Die dekorative Malerei der Renaissance am bay. Hofe*, 1900, p. 65, 77, 175 et 176.

(2) La pièce est citée par O. Chilesotti dans l'*Encyclopédie* de Lavignac (I, p. 656).

les saillies soudaines, d'après les plaisanteries écrites. Les interprétations grotesques les plus vives et les facéties les plus faciles le divertissent pendant son labeur et l'enlèvent pour un moment à sa tristesse habituelle. La connaissance de son langage musical laisse apercevoir, même dans ses œuvres religieuses, des intentions descriptives d'une extrême liberté. Mais elles échappent aux lecteurs non avertis, tandis que la niaiserie s'étale dans le jeu d'épellation (*s. u. su; p. e. r. per.*, etc.) du *Super flumina Babylonis* (IX, p. 133), et qu'il est puéril d'écrire en « hoquet » le nom des notes (*ut*, *re*, *mi*, etc.) au ténor d'*Ut queant laxis* (V, p. 152).

L'enfant de chœur survit ainsi, en même temps que le baladin et le courtisan, chez ce grand lyrique. Dans ses lettres au prince Guillaume, il achève de se peindre (1). Le portrait est sans doute un peu forcé, poussé à la caricature : souvenons-nous du masque choisi pour la farce de 1568. Il veut amuser par ses gaillardises, et il les bigarre de divers idiomes, parce que son protecteur se flatte de parler plusieurs langues. Mais, tout en amassant les drôleries, il avoue qu'il perd le courage. « Une ténébreuse carogne, qu'on appelle mauvaise fortune », a travaillé nuit et jour son « pauvre et débile esprit » (26 novembre 1573). Il demande un jour pardon pour être « un petit entré en la mélancolie » (14 mai 1574). Jamais il n'a été si *melancolico* de sa vie (18 mai 1574). Cherche-t-il dans la bouffonnerie un dérivatif à ses angoisses et à son accablement ? Ou, ce qui trahirait l'effet d'une maladie, ces soubresauts seraient-ils involontaires ? Si l'on étudie ses écrits, on y découvre aisément les mêmes caractères que dans les écrits de ceux qui approchent de la démence. En ce qu'il nomme lui-même ses « petites folies jolies » (28 mars 1575), se rencontrent d'absurdes accumulations de rimes, d'épithètes polyglottes, de termes latins et allemands qu'il réunit en dépit de la grammaire et de la raison. Le continuel recours à la grossièreté serait un indice de faiblesse mentale, si l'on ne savait ce que le genre comique accueillait alors d'indécence. De même, il semblerait imprudent de conclure à la manie, quand il ne se lasse pas de répartir des phrases par périodes assonantes, ou d'associer des mots par allitération. Comment reprocher à un musicien d'être hanté par la sonorité verbale ? Et d'ailleurs, s'il rend « grosse et grasse grâce » à son bienfaiteur (11 septembre 1573), Rabelais offre de semblables séquelles (p.

(1) Publiées par A. Sandberger (*Beiträge* déjà cités, III, 1895).

ex. gros, gras, grand, gris, *Gargantua,* chap. I[er]), et Joh. Fischart se plaît à répéter le tintement pareil de syllabes au sens différent (*Ein artliches Lob der Lauten,* 1572) (1). Quand Lassus associe gaillard et paillard, beau et veau, pécheur et prêcheur, quand il aligne avec plus de platitude que d'extravagance quelque 30 finales en « eur », quand il souhaite d'être « allegro, joyeux, lieto, frölich, hilaris e matto » une fois par an, mais qui dure 12 mois, quand il prodigue les confidences inconvenantes, il pourrait encore n'être tenu que pour un imitateur empressé d'écrivains fameux. Mais il est permis de soupçonner que la *melancholia hypochondriaca,* de laquelle il subit les derniers coups en 1594, déréglait depuis longtemps son entendement et que, dès sa jeunesse, il avait été en proie à une inquiétude secrète qui le stimulait en l'usant (2).

(1) La date et le sujet de ce poème ont quelque importance ici : Bernhard Jobin le donne en effet avec le premier livre de luth qu'il publie à Strasbourg et, dans ce recueil, plusieurs compositions, italiennes, françaises, allemandes et latines de Lassus sont mises en tablature.

(2) Un spécialiste de la médecine mentale trouverait dans les lettres de Lassus assez de preuves, pour en placer l'auteur dans une catégorie d'aliénés déterminée. Les historiens de la musique aussi, ont beaucoup à recueillir dans ses boutades sur la pratique et les praticiens. Il restait clairvoyant pour ce qui touche à son art. *Le lagrime di san Pietro* dont il écrivit la préface le 24 mai 1594 (il mourut le 14 juin suivant), ne révèlent rien de son désordre intérieur (voy. l'éd. H. J. Therstappen; Kallmeyer, Wolfenbüttel, 1935).

N. B. Quelques musiciens qui ont écrit à la fin du XVI[e] siècle seront étudiés dans un prochain volume.

INDEX DES NOMS

Aaron, 201*, 324*.
Abert, 3*, 27*.
Acquoy, 50*, 51.
Adenet (le Roi), 8, 9*, 18, 20*, 24.
Aelred, 45.
Agricola, 186, 201, 210.
Ailly (P. d'), 27, 49, 55, 57.
Alamire, 244.
Alberti (L. B.), 156*, 168.
Ambros, 104*, 188, 204, 209-210, 221, 257, 288.
Amerval, 128*, 142.
Ana, 163.
Andrieu, 36.
Anglès, 26*, 37, 123*, 158.
Animuccia, 289.
Antenori, 160, 163.
Antico, 164-165.
Antonin (S.), 52.
Antonius de Civitate, 65.
Apel, 149*.
Appenzeller, 272.
Aquila (S. d.), 166, 171-172.
Archadelt, 257-260.
Aretino, 248*.
Aristote, 7.
Asola, 305.
Auda, 67*, 222, 281.
Averkamp, 245.
Azzaiolo, 359.

Barbé, 328.
Barberino, 30*.
Barbieri, 161*, 172.
Barbinguant, 108.
Barbireau, 192.
Barré, 282.
Bartha, 272*.
Bartolino, 43, 44.
Beaulieu (E. de), 277*.
Belcari, 168*.
Bellengues, 66, 91, 119.
Bembo, 161, 167.
Benoit, 90.
Bernard (S.), 45.
Bernet-Kempers, 261*.
Bernhard, 10*, 16.
Bernoulli, 277.
Bertolotti, 223*, 280*.
Bertoul (le), 55.
Besseler, 36*, 72*, 75*, 79, 110, 113, 257.
Bienenfeld, 323*.
Billart, 90.
Binchois, 87-95.
Boccace, 29, 30.
Boiardo, 155*.
Borra, 57.
Borren (van den), 40*, 55*, 70*, 229, 306*.
Boucicaut, 31.
Bourdon, 52*.
Bourgeois, 278*.
Brancaccio, 326.
Brandolini, 166.
Brassart, 66.
Brenet, 11*, 16, 23, 51*, 101*, 278*.
Brie (J. de), 11.
Briquet, 89.
Brocchus, 163.
Bruck (A. v.), 271.
Brumel, 187, 232.
Bukofzer, 95*, 98.
Burchiello, 162*.
Burck, 351*.
Burney, 289*, 308.
Busnois, 103, 114-123, 177.

Caccini, 326*.
Calmo, 249*.
Calvin, 277*.
Cametti, 279*, 289, 304.
Canal, 141*, 145.
Canis, 308.
Capreolus, 163.

(1) Les numéros des pages suivis d'un astérisque renvoient à une indication bibliographique

Cara, 160-162, 165, 170.
Cardiere, 166.
Carité, 89.
Casimiri, 258*, 279*, 282, 327*.
Castiglione (B.), 162*, 167*.
Castiglione (S. d.), 165*.
Caterina dei Vigri, 156, 168.
Caullet, 228*.
Cellesi, 26*, 71.
Cellini, 280*.
Cersne, 27*, 35.
Certon, 317, 320.
Cesari, 147*, 159*, 210, 251*, 260.
Cesena, 163.
Champion, 101*, 225, 355*.
Charles d'Orléans, 92.
Chartier, 51*.
Chartier (A.), 92.
Chaucer, 27*, 34, 90, 97.
Chrestien (de Troyes), 6*, 45.
Christine (de Pisan), 7*, 14, 27, 31, 92.
Ciconia, 58, 59.
Cimello, 325.
Clemens (non Papa), 260-265, 339.
Clereau, 338.
Cochlaeus, 265.
Cohen, 45*, 130*, 306.
Collette, 52, 306.
Compere, 103, 171, 225-227.
Condé (B. de), 27*.
Condé (J. de), 27*.
Conseil, 289*, 306.
Conty (E. de), 32*, 35, 45.
Corbechon, 15*.
Cordier (B.), 42.
Cordier (J.), 166.
Cornago, 157.
Cornuel, 119.
Corteccia, 357.
Cortese, 190*, 195.
Coscia, 166.
Coussemaker (de), 32*, 39, 43, 47, 127.
Cretin, 105*, 112.
Cuvelier, 7*, 16, 17, 36, 37, 39.

Dachstein, 277.
Dammonis, 170.
Danckerts, 281, 325.
Daser, 335.
Debenedetti, 52*, 64, 152.
Deguileville (G. de), 53*, 95.
Delporte, 230, 235*, 236, 237.
Demeuldre, 87*, 95, 195.
Dent, 169*.
Dentice, 325*
Deschamps, 6*, 10, 12, 15, 32, 33, 35, 42, 43, 45.
De Schrevel, 118*, 192, 238, 261.
Dèzes, 57*, 79*.
Dinaux, 30*.
Donato, 40.
Doni (A. F.), 250*.
Douen, 277*.
Droz, 92*.
Ducis, 272.
Dufay, 64-87.
Dunstable, 95-99.
Dürer, 145.

Einstein, 164*, 165*.
Eitner, 151*, 260*, 338*.
Engel, 252*.
Engelbert, 19*.
Expert, 232, 235, 236, 278.

Faral, 22*.
Feldmann, 154*.
Feragut, 65.
Ferrabosco, 282.
Festa, 281, 288.
Fevin, 235.
Ficin (M.), 155*.
Ficker, 75*.
Finck (H.), 261*, 310, 314.
Fischart, 361*.
Fogliano, 160*.
Folengo, 160, 173, 288*.
Fontaine, 66, 91.
Fontana, 327.
Forster, 315*.
Franc (M. le), 95*, 115*, 137.
Francesco (da Milano), 281, 324.
Franciscus Bossinensis, 164, 166.
François d'Assise, 44.
Frey (W.), 153.
Froissart, 7*, 31, 36, 37, 42.

Gaces (de la Buigne), 34*.
Gafori, 203*, 210.
Gareth, 166.
Garnier, 166, 170.
Gascongne, 237.
Gastoué, 59*, 277*.
Gautier (de Coincy), 6*, 34, 39.
Genet, 280.
Gennrich, 21*, 40*.
Gerold, 275*.
Gerson, 12*, 15, 48, 51.
Gherardello (da Firenze), 41, 42.

Ghizelin, 133, 173, 223, 224.
Giovanni (da Firenze), 43.
Giustiniani, 58, 99, 168.
Glareanus, 173, 191*, 233, 235.
Gombert, 310-314.
Gombosi, 78*, 194, 208, 231, 233.
Gorzanis, 359.
Goudimel, 278, 297.
Gower, 34*.
Greban (A.), 101, 102, 128.
Greban (S.), 101, 102.
Greiter, 275.
Grenon, 55, 63.
Grimache, 41.
Grossin, 90.
Guiart, 8.
Guido (A. de), 155.
Gurlitt, 267*.

Haberl, 71*, 80, 135, 287, 323*.
Handschin, 95.
Haraszti, 135*.
Harvitt, 277*.
Hayne, 118, 227.
Heinrich (von Neustadt), 13*.
Hellinck, 273.
Hermann (de Salzbourg), 41, 49.
Hertz, 24*.
Hertzmann, 148*, 251*.
Huber, 335*.
Hugo (von Trimberg), 6*, 13.
Huss, 35, 46.

Ileborgh, 100, 149.
Isaac (H.), 133, 158, 160, 161, 173, 195-200.

Jachet, 296, 336.
Jacopo (da Bologna), 40-43.
Janequin, 316.
Jansen Enikel, 13*.
Japart, 214.
Jean (de Salisbury), 45*.
Jeppesen, 118*, 161, 170*, 210*, 226, 293*.
Jérôme (de Prague), 47.
Joachim, 52*.
Jobin, 361.
Josquin (v. des Prez).

Kade, 195*.
Kiesewetter, 122*.
Killing, 258*.
Kinkeldey, 144*, 146*.
Kleber, 234.
Körte, 134*.
Kroyer, 160*, 257*.

Laborde (de), 25*, 154.
Landino, 28, 41, 43.
Langland, 21*, 53.
Lantins (A.), 67-69.
Lantins (H.), 61, 67-69.
Lapaccino, 166.
Lasson, 308.
Lassus, 306-361.
Layolle, 277.
Le Bel, 282.
Lefebvre, 10*, 31*, 35.
Legrand, 66.
Leichtentritt, 143*, 301*.
Libert, 66.
Liliencron, 268*.
Lochammer, 150*.
Longueval, 235.
Loqueville, 55-57, 63, 74.
Lorenzo (da Firenze), 43.
Lurano, 160, 161.
Lurinus, 164.
Luscinius, 275, 324.
Luther, 265-277.
Lydgate, 97*, 98.

Machabey, 33*.
Machaut, 6*, 10*, 11, 27, 32, 41, 42.
Machiavel, 195*.
Mahu, 270.
Maier, 338*, 346.
Maillard, 338.
Maillart, 20*.
Malin, 55.
Manchicourt, 317, 329.
Marix, 90*.
Marle, 338.
Masson, 158*.
Matthias Hermann, 323.
Mechthild (de Hackeborn), 47*.
Merian, 275*.
Mezières, 7*, 14*, 17, 21, 27.
Michel (F.), 9*, 19*.
Mitjana, 282*.
Molinet, 103*, 117*, 118, 131*, 142*, 225.
Monte (de), 65.
Morales, 282-286.
Morton, 115, 116, 118, 185.
Moser (H. J.), 42*, 141*, 195, 247, 266*.
Motta, 136*, 139, 201.
Motte (J. de le), 8*.
Moulu, 236, 285.
Mouton, 236.
Murner, 149*, 165.
Musculus, 274.

Nicholo (da Perugia), 43.
Nider, 138.

Obrecht, 192-194.
Ockeghem, 100-114, 184.
Oresme, 7*, 35, 45.
Ortiz, 325*.
Orto (de), 214-222.

Palestrina, 279-305.
Palla (della), 326.
Pastor, 239*, 280.
Pathie, 307.
Paumann, 138, 151, 154.
Payen, 308.
Pedrell, 26*.
Penet, 296.
Pesenti, 160, 163, 165.
Petit (A.), 190*.
Pétrarque, 42, 161, 162, 301, 331.
Petrucci, 133.
Pidal, 26*.
Pifaro, 160, 161, 163.
Plamenac, 104*, 105*.
Pogge (le), 57, 70.
Politien (A.), 155, 161, 196.
Ponce, 161.
Porta (de la), 163.
Prez (J. des), 133, 135, 160, 171-192.
Prost, 11*, 25.
Prunières, 323*.
Pulci, 162*.
Pullaer (v.), 237.
Pulloys, 100.

Quittard, 41*.
Ratti (A.), 48*.
Raugel, 279*.
Rautenstrauch, 265*.
Resinarius, 270.
Reuchlin, 126*.
Rhau, 270.
Richafort, 244, 297, 300, 319.
Riemann, 133*, 225, 236.
Rokseth, 235.
Rolle, 47*.
Ronsard, 355.
Rore (de), 253-257, 346.
Rossetus, 163.
Roussel, 282.
Royllart, 36.
Rue (de la), 228-232.
Ruffo, 291.
Ruiz, 11*, 16.
Rupsch, 267.

Sacchetti, 17*, 40.
Sachs (C.), 12*, 143.
Sachs (H.), 354.
Salimbene, 30*, 45.
Salinis, 39.
Salomon (Elias), 39*, 42.
Saluces (T. de), 8*, 24, 29.
Sandberger, 306*, 342*.
Sandrin, 338.
Savonarole, 169*.
Schering, 41*, 81*, 114, 172.
Schmidt-Görg, 312*.
Schneider, 33*.
Schnoor, 152*.
Schönsleder, 351*.
Schwartz, 159*, 160*.
Segni, 280.
Senfl, 266, 272.
Senleches, 36.
Sercambi, 41*.
Sermisy, 317-320.
Sieper, 27*.
Sittard, 22*.
Smijers, 235*, 245, 311.
Sohier, 322.
Solage, 37.
Spataro, 238.
Spinacino, 133, 135.
Squarcialupo, 157.
Stagel, 77.
Stainer, 61.
Stappen (V.), 222.
Stephan, 113*.
Stockhem, 222.
Stolzer, 273.
Straeten (Vander), 12*, 90, 201, 210, 214, 238, 253, 257.
Striggio, 356, 357.
Stringarius, 163, 164.
Susato, 328.
Suso (H.), 43.
Sylva, 295.

Taisnier, 316*.
Tauler, 47*.
Tebaldeo, 167.
Terpandro, 167.
Therstappen, 361.
Thibault, 92*.
Tiersot, 78*, 154*.
Tinctoris, 95*, 102, 103, 139.
Torchi, 163*, 289.
Touront, 169.
Trebor, 36, 39.
Troiano, 356*.

Tromboncino (B.), 160, 162-165, 170.
Tunstede, 32*.

Ugolini, 166.
Ursprung, 150*.

Vacqueras, 328.
Vaet, 261.
Vaillant, 40.
Valdrighi, 147*, 154.
Vannozzo, 34*, 40.
Vatielli, 73*, 159*.
Verbonnet, 223.
Verdelet, 88.
Verdelot, 252, 259, 297.
Vide, 90.
Vincenzo (da Imola), 40.
Vite (d.), 167.
Vogel, 159*, 324.
Vogeleis, 16*.

Wace, 29*, 45.
Waelrant, 328.
Wagner (E.), 275*.
Wagner (P.), 188*, 194, 199, 212, 232, 257, 271, 278, 285, 287*, 297, 321, 338.
Walther, 267.
Weerbecke, 210, 214.
Wiclef, 46.
Wilham (de Wadington), 19.
Willaert, 238-252.
Wolf, 36*, 37, 38*, 40*, 42, 97*, 193, 268*.
Wolkenstein (O. v.), 57, 88, 150.
Wollick, 266.

Zarlino, 238*.

TABLE DES PLANCHES

I. — Bibliothèque nationale, ms. latin 757. 17
II. — Bibliothèque nationale, ms. latin 772. 33
III. — Bibliothèque nationale, ms. latin nouv. acq. 1673. 41
IV. — Munich. Ecole du maître Wilhelm de Cologne. 49
V. — Munich. Maître allemand 57
VI. — Arsenal, ms. 5073, fol. 117 verso (*Regnault de Montauban*, 2e vol.), miniature de Loyset Liedet. 65
VII. — Collection particulière. Ecole flamande. Sur le livre est copié le motet de Walther Frey cité plus haut. 81
VIII. — *Weltchronik* (1493) 97
IX. — *Weltchronik* (1493). 105
X. — *Weltchronik* (1493). 113
XI. — Bibliothèque nationale, ms. fr. 143. Miniature attribuée à Robinet Testard 129
XII. — Londres (Nat Gallery). Attribué à Ercole dei Roberti 145
XIII. — Bibliothèque nationale. Rés. Vm⁷676. Composition attribuée à Isaac, 153
XIV. — Munich. Peinture flamande 161
XV. — Venise (Saint-Georges des Esclavons). Vittore Carpaccio (*Vie de saint Georges* ; fragment) 169
XVI. — Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati* etc., 1509. Composition de M. Cara 177
XVII. — Munich. Tableau de Bernhard Strigel 185
XVIII. — Colmar. Matthias Grünewald (autel d'Isenheim ; fragment) . . . 193
XIX. — Albrecht Dürer 209
XX. — Lille. Hieronymus Bosch a été supposé l'auteur de cette peinture : cela est invraisemblable. La chanson copiée ici (*Toutes les nuicts*) a été traitée par Th. Crecquillon. 217
XXI. — Hanovre. Peinture attribuée au « maître des demi-figures » . . . 225
XXII. — Cambrai. Ms. 125-128 (Copie de 1542). 241
XXIII. — Cambrai. Ms. 125-128 (Copie de 1542) 249
XXIV. — Cambrai. Ms. 125-128 (Copie de 1542) 257
XXV. — Londres (Nat. Gallery). Peinture vénitienne. 273
XXVI. — Dessin de David Kandel pour le *Kräutterbuch* de Hieronymus Bock (tiré de la trad. latine, 1552). 281

XXVII. — Dessin de David Kandel pour le *Kräutterbuch* de Hieronymus Bock (tiré de la trad. latine, 1552). 289
XXVIII. — Venise (Académie). Peinture de Bonifazio di Pitati (fragment) . . 305
XXIX. — Louvre. Paolo Veronese (*Noces de Cana*; fragment). 313
XXX. — Florence (Musée des offices). Peinture de Jacopo Bassano 321
XXXI. — Gravure empruntée à l'*Encomium Musices* de Ph. Galle. 329
XXXII. — Gravure de Jean Sadeler. 345

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I

LA MUSIQUE ET LA SOCIÉTÉ MONDAINE. LA MUSIQUE ET L'ÉGLISE. . . 5

CHAPITRE II

GUILLAUME DUFAY. GILLES BINCHOIS. JOHN DUNSTABLE. 54

CHAPITRE III

OCKEGHEM ET SES CONTEMPORAINS. 100

CHAPITRE IV

LA MUSIQUE ET LE THÉATRE. LA MUSIQUE INSTRUMENTALE. LA MUSIQUE ITALIENNE 124

CHAPITRE V

JOSQUIN DES PREZ. OBRECHT. ISAAC. 171

CHAPITRE VI

LES CONTEMPORAINS DE JOSQUIN DES PREZ. 201

CHAPITRE VII

WILLAERT. LA MUSIQUE EN ITALIE ET EN FLANDRE. LA RÉFORME ET LES MUSICIENS. 238

CHAPITRE VIII

PALESTRINA 279

CHAPITRE IX

ROLAND DE LASSUS 306

INDEX DES NOMS 363

TABLE DES PLANCHES 369

Luçon. — Imp. Pacteau.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS